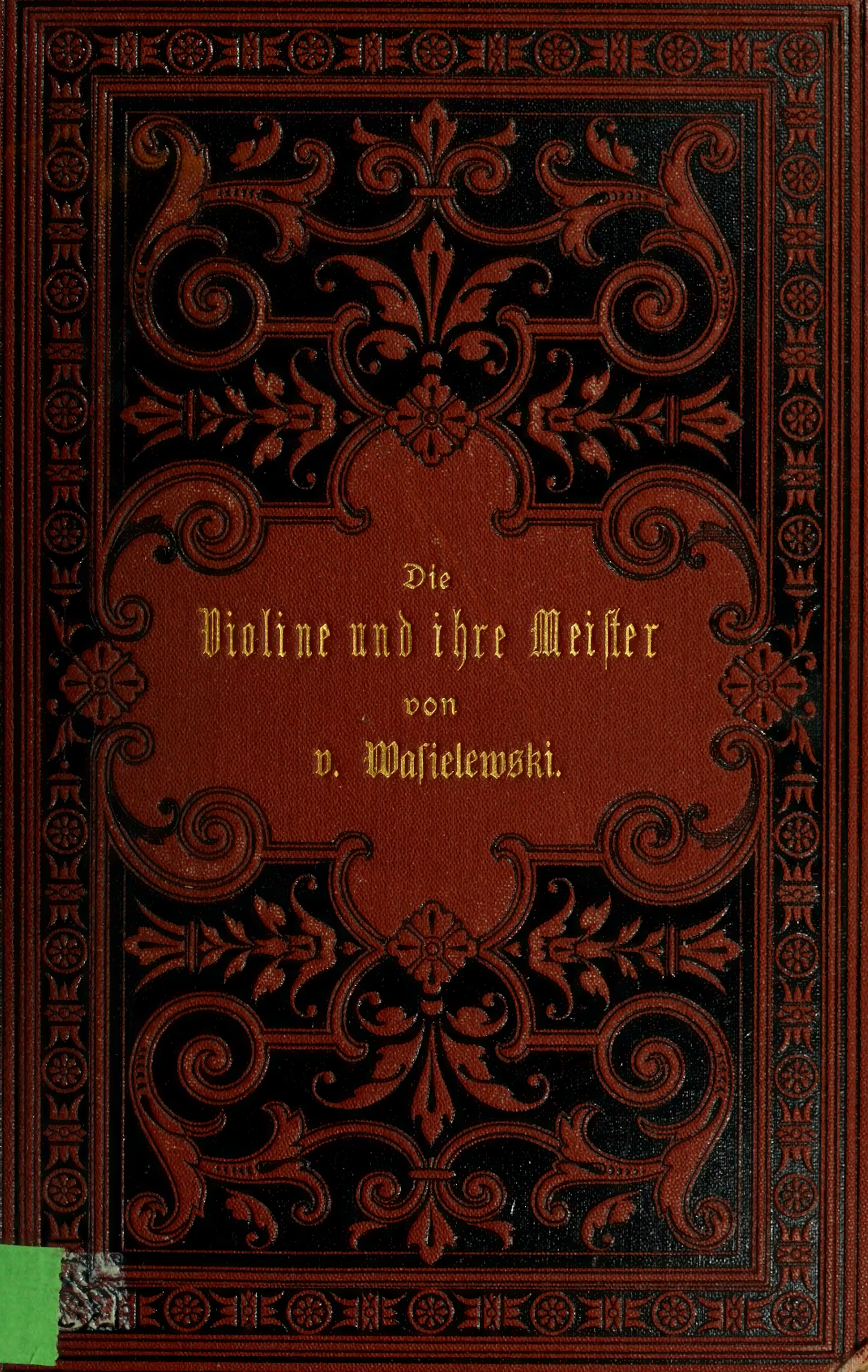
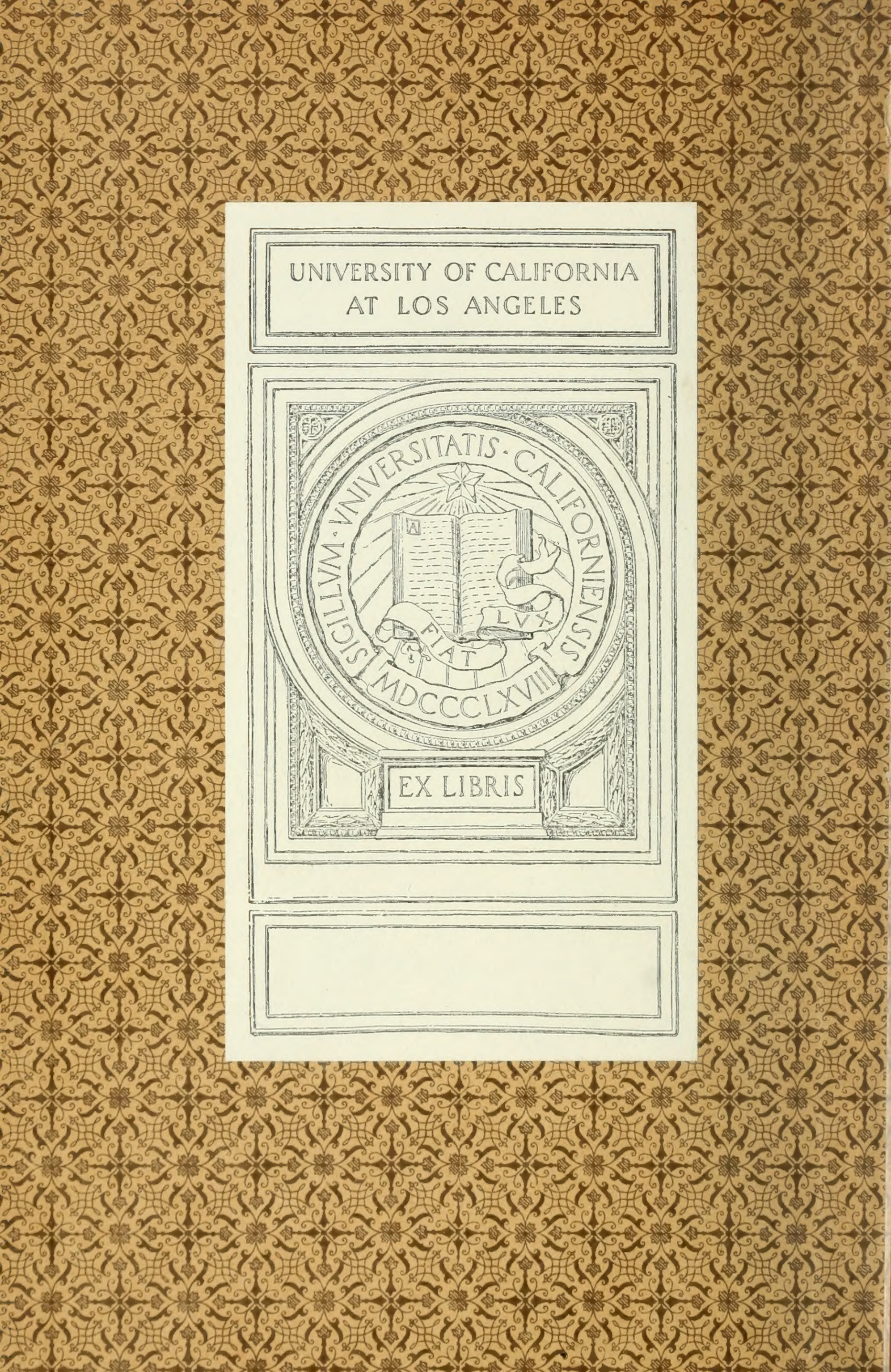

Die
Violine und ihre Meister
von
v. Wasielewski.


UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
SIGILLVM · UNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Die
Violine und ihre Meister

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Dritte,
mit Abbildungen, sowie zahlreichen Nachträgen und Berichtigungen
versehene Ausgabe.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1893.

Frau

Lilla Deichmann-Schaffhausen

in Verehrung

gewidmet.

Vorwort zur ersten Auflage.

Die folgenden Blätter verdanken ihre Entstehung nicht nur der Absicht, einen Baustein zur Kunstgeschichte zu liefern, sondern auch dem Wunsche, eine fühlbare Lücke in der Musikliteratur der Gegenwart auszufüllen. Unter allen Tonwerkzeugen der Neuzeit ist die Violine das wichtigste. Ihre Pflege als Haus-, Koncert- und Orchesterinstrument bildet ohne Frage einen Hauptfaktor der gesammten modernen Tonwelt. Für den innern Zusammenhang der Erscheinungen in diesem Gebiete ist es daher von besonderem Werth, die historische Entwickelung des Violinspiels sowohl in allen einzelnen Theilen zu erkennen, als ihre Gesammtheit zu überblicken. Vielleicht wird man hier und da der Meinung sein, daß ein Theil der in diesem Buche berücksichtigten Violinspieler für den angestrebten Zweck entbehrlich gewesen wäre, indeß nur mit scheinbarem Recht. Ein annäherndes Gesammtbild der historischen Entwickelung des Violinspiels konnte nur gewonnen werden, wenn möglichst alle Geiger von irgend einer Bedeutung bis auf die Gegenwart herab berücksichtigt wurden. Die von mir in dieser Hinsicht beabsichtigte Vollständigkeit macht es nicht nur möglich, speciell die Bildung, mannichfache Verzweigung und Kreuzung der verschiedenen Schulen zu verfolgen, sondern bietet auch Gelegenheit, sich über ihre allmählige Verbreitung und Verallgemeinerung im Einzelnen zu orientiren. Auch wird das kunsthistorisch interessante Faktum dadurch anschaulich, wie verhältnismäßig wenig von den massenhaften Violinkompositionen der Vergangenheit bis auf unsere Gegenwart gekommen ist. Ich kann nicht mit Gewißheit behaupten, ob mir nicht etwa einzelne ältere oder neuere bedeutsame Violinmeister entgangen sind. Sollte es der Fall sein, so ist es nur wider meinen Willen geschehen; man darf nicht annehmen, daß ich irgend Jemand der bezeichneten Kategorie vorsätzlich ausgeschlossen. Vervollständigungen, die zum Theil in

Betreff so mancher Künstler unserer Tage wünschenswerth sein könnten, mögen der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Die Geschichte des Violinbaues habe ich absichtlich in der Einleitung nur summarisch behandelt, weil über diesen Gegenstand bereits mehrere Schriften vorhanden sind, die Alles enthalten, was wir von demselben wissen. Weitere, rückwärts gehende Forschungen über die Genesis der Streichinstrumente gehören ohne Frage in das Gebiet der Archäologie, dem sie auch verbleiben mögen. Mir kam es vor Allem darauf an, die Violine von dem Zeitpunkt ihrer unzweifelhaften Existenz ab der Betrachtung zu unterziehen, um daran eine historisch biographische, und kritisch ästhetische Darstellung des Violinspiels sowie der Violinkomposition und der Violinspieler zu knüpfen. Es war sehr verlockend, in diesen Haupttheil meiner Arbeit andere naheliegende musikalische Fragen hineinzuziehen, da Violine und Violinspiel fast in allen Zweigen der praktischen Musikpflege eine bedeutsame Rolle spielen. Indessen habe ich Alles bei Seite gelassen, was nicht unbedingt zur Lösung meiner Aufgabe erforderlich war. Doch mußte ich mich bei Abfassung der folgenden Bogen mehr als einmal an den Zweck derselben erinnern, um nicht die Grenzen der monographischen Darstellung zu überschreiten.

Sehr förderlich für meine Arbeit waren mir: Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexikon, Fetis' »Biographie universelle des Musiciens« (namentlich in Betreff der französischen und eines Theiles der italienischen Violinspieler), die Leipziger Allgem. musik. Zeitung, die Wiener Musikzeitung aus den zwanziger Jahren, Schubart's und Reichardt's Schriften, Regli's »Storia del Violino in Piemonte«, Pohl's „Mozart und Haydn in London", sowie die Selbstbiographie Spohr's. In einzelnen Fällen wurden auch die Tonkünstlerlexika von Lipowsky, Ledebur und Bernsdorf benutzt.

Die Berichte Schubart's sind als Kundgebungen eines Augen- und Ohrenzeugen über eine Reihe hervorragender Violinspieler des vorigen Jahrhunderts von bedeutendem Werth. Nichts desto weniger hat man seine Urtheile theilweise mit Vorsicht aufzunehmen, da seine excentrische, wenn auch oft geistreiche und tiefempfundene

Anschauungsweise ihn nur zu leicht zu übertriebener und phan tastisch ausschweifender Sprache verleitete.

Spohr's stets mit vollster Sachkenntnis in Betreff des Violinspiels gegebene Urtheile dagegen sind unverkennbar nicht immer von dem, diesem hochbedeutsamen Meister in Sachen der Kunst eigenen einseitigen Wesen frei. Ich habe indessen, wie ich gern bekenne, die Mittheilungen beider Männer mit großem Gewinn für meine Arbeit ausgebeutet.

Die Hauptgrundlage für die letztere bildete die Benutzung der Privatmusiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen. Sie enthält einen reichen Vorrath von Instrumentalwerken, namentlich aber von Violinkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit. Durch das Studium dieser Notenschätze erst gewann ich nach und nach ein klares, eindringliches Bild von der historischen Entwickelung der älteren Violinliteratur. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich dem Bibliothekar dieser Musiksammlung, Herrn Kammermusikus Professor Moritz Fürstenau, meinen aufrichtigen Dank für die höchst werthvolle Unterstützung ausspreche, die er mir jahrelang durch unbeschränkte Anvertrauung der zu meinem Unternehmen erforderlichen Werke angedeihen ließ.

Schließlich will ich nicht versäumen, der löblichen Sitte gerecht zu werden, nach welcher ein Autor bei Veröffentlichung eines Buches um wohlwollende Beurtheilung bittet. Meine Arbeit wird, wie jedes Menschenwerk mehr oder weniger, der Mängel genug besitzen, mithin auch der Nachsicht des einsichtsvollen Lesers bedürfen. Läßt man mir sie angedeihen, wie ich hoffe, so bin ich im Voraus dafür dankbar. Noch dankbarer aber werde ich für die thatsächliche Berichtigung der von mir begangenen Fehler sein, da ich mit dem Streben nach Wahrheit lediglich im Interesse einer Sache thätig gewesen bin, deren Förderung mich auch ferner aufs Lebhafteste beschäftigen wird.

Dresden, im Oktober 1868.

v. Wasielewski.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die freundliche Aufnahme, welche diesem Buche zu Theil geworden ist, macht eine neue Auflage desselben nothwendig. Gern habe ich diese Gelegenheit benutzt, um meine Arbeit durch mannichfache, zum Theil beträchtliche Nachträge zu ergänzen. Hauptsächlich hat dadurch der Abschnitt über die Entwickelung des Violinspiels und der Violinkomposition im 17. Jahrhundert gewonnen, welcher unter Benutzung des von mir inzwischen erworbenen Materials — zum Theil verdanke ich dasselbe der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. Dunker in Cassel — einer gänzlichen Umarbeitung unterzogen werden mußte. Aber auch die in der Einleitung abgehandelte Kunst des Violinbaues ist unter Hinzufügung von erläuternden Abbildungen zu ihrem Vortheil bedeutend erweitert worden. Was die Gegenwart betrifft, so sind die jüngeren Violinisten derselben in möglichster Vollständigkeit von mir berücksichtigt worden, womit ich jedoch keineswegs sagen will, daß mir nicht die eine oder andere erwähnenswerthe Persönlichkeit entgangen sein könnte. Endlich habe ich, um mehrseitig kundgegebenen Wünschen zu entsprechen, dem Buche ein Verzeichnis von Violinschulen hinzugefügt. Somit darf ich hoffen, nichts von dem übersehen zu haben, was zur Vervollständigung meiner Arbeit hätte beitragen können.

Bonn, im September 1883.

v. Wasielewski.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dank der ungeschwächten Theilnahme, welche mein Buch „Die Violine und ihre Meister" fortgesetzt bei Kunstfreunden und Fachmännern gefunden hat, ist dessen dritte Auflage erforderlich geworden. Ich bin bemüht gewesen, dieselbe nicht nur durch Berichtigung einer ansehnlichen Reihe von Daten und Jahreszahlen zu verbessern, sondern auch durch Einreihung hervorragender Geiger der Vergangenheit und der Gegenwart zu vervollständigen. Ebenso hat das Verzeichnis der Violinschulen einen Zuwachs erhalten. Im Übrigen ist das Buch nach Inhalt und Form unverändert geblieben.

Sondershausen, im März 1893.

v. Wasielewski.



Inhalt.

Seite

Die Kunst des Violinspiels im 19. Jahrhundert.

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.



Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Den Italienern war das beneidenswerthe Loos beschieden, in der Epoche des „Cinque cento“ bahnbrechend und normgebend aufzutreten. Zwar erblicken wir die anderen Nationen des europäischen Occidents, namentlich die Niederländer und Deutschen gleichzeitig in reger Kunstthätigkeit. Doch sie verhielten sich der Hauptsache nach, soweit sie nicht noch unter dem bestimmenden Einflusse des romantischen Zeitalters standen, den Italienern gegenüber wesentlich receptiv. Diese wurden freilich für die Lösung ihrer Kunstmission durch ein seltenes Zusammenwirken mannichfacher Umstände besonders begünstigt. Mächtig beeinflußt von dem bildenden und läuternden Geist der antiken Kunst, deren nächste Erben sie waren, entwickelte sich ihre bevorzugte künstlerische Anlage um so glänzender, je mehr dieselbe durch Adel der Empfindung, Poesie der Auffassung und plastische Ineinsbildung des Formellen und Geistigen im Kunstwerk unterstützt wurde. Begünstigt durch einen lachenden Himmel, durch glückliche klimatische Verhältnisse und eine reizvolle Natur, gestaltete sich, diesen innern Eigenschaften entsprechend, auch ihre äußere Existenz zu einem vorwiegend heiteren und sinnlich schönen, von gesunder Lebensfülle durchdrungenen Dasein. Mit einem Wort: von allen Seiten her wirkten in diesem Lieblingsvolke der Musen fördernde Bedingungen für die blüthenreiche und fruchtbringende Kunstthätigkeit des späteren Mittelalters zusammen; eine Kunstthätigkeit, die alsbald auf die Nachbarvölker in einer

ihrer Begabung und Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise bestimmenden Einfluß übte. So sehen wir denn die Italiener ihr, für die Entwickelung der modernen Kunst bedeutsames Tagewerk zu Anfang des 15. Jahrhunderts mitten im Ausströmen der romantisch-mittelalterlichen Kunst mit voller Hingebung beginnen. Was nun um diese Zeit Männer wie Filippo Brunelleschi für die Architektur, Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti für die Sculptur, so wie Masaccio und Fra Filippo Lippi für die Malerei waren, das wurde etwa 100 Jahre später Palestrina für die Tonkunst, wenn auch zunächst nur für die Vokalmusik, aus der jedoch die Instrumentalmusik sehr bald ihre Lebensnahrung sog.

Die Tonkunst war nicht so glücklich, sich auf mustergiltige Schöpfungen einer antiken Welt stützen zu können, wie die bildenden Künste. Sie ist im Gegensatz zu den letzteren die eigentlich moderne Kunst. Aus den zwar sinnreichen, aber doch starren und unfreien kontrapunktischen Gebilden der Niederländer, diesen verdienstlichen Erfindern unserer heutigen Musik, mußte erst etwas Lebensvolles entwickelt, gestaltet werden. Allein es ist nicht zu verkennen, daß der blühende Zustand der übrigen Künste wohl geeignet war, hier den Mangel klassischer Vorbilder einigermaßen zu ersetzen. Palestrina's Wirksamkeit fällt in die Periode des höchsten Aufschwunges italienischer Kunst. Rafael hatte bereits gelebt und gewirkt; Michel Angelo befand sich noch in voller Thätigkeit. Gefühl und Geschmack waren durchgebildet und der große musikalische Reformator des Kirchenstyles wurde gleich allen andern Tonmeistern der Folgezeit durch eine unerschöpfliche Fülle des edelsten Kunststoffes befruchtet.

Es ist genugsam bekannt, welche unvergänglichen Verdienste die Italiener sich in diesem Zeitraume um die Gesangskunst erwarben, nicht minder, welch' einen wichtigen Einfluß sie demnächst auf die Entwickelung und künstlerische Handhabung der Vokal- und Instrumentalformen ausgeübt haben. Dasselbe gilt von ihnen ebensosehr in Betreff des Instrumentenspieles, speciell aber der Streichinstrumente, und unter diesen zunächst wieder der Violine, die sie zuerst einer methodisch kunstgemäßen Behandlung zugänglich machten. Bevor dies indeß geschehen konnte, mußte erst das betreffende Kunstorgan

geschaffen werden. Und auch diese Aufgabe fiel ihnen zu. Sie lösten dieselbe in epochemachender Weise, indem sie mannichfache, bis heute unerreichte Meisterleistungen im Gebiete des Streichinstrumentenbaues hervorbrachten: ein abermaliger Beweis für ihren seltenen Ton- und Formensinn.

Über Ursprung und Heimath der Streichinstrumente ist bis jetzt noch nichts Bestimmtes festgestellt. Nur Vermuthungen existiren darüber. Manche meinen, daß sie aus Indien zu uns gekommen, wieder andere, daß sie arabischer oder maurischer Herkunft seien. Jedenfalls ist das Geschlecht der Streichinstrumente alt. Doch reicht die Genesis derselben schwerlich bis in die vorchristliche Zeit zurück. Zwar besaßen die alten Völker nachweislich schon Saiteninstrumente, wie z. B. die Lyra, die Kithara u. s. w. Diese wurden indessen mit dem Plektrum oder auch mittelst der Finger zum Ertönen gebracht. Den Bogen, welcher das charakteristische Moment für die Streichinstrumente bildet, kannten sie nicht. Seine Erfindung erfolgte wohl erst im Laufe der ersten Jahrhunderte des christlichen Zeitalters.[1])

Gewiß wäre es einer Untersuchung werth, welche Entwickelungsstadien der Bogen anfangs durchgemacht hat. Denn gleichwie die Stange desselben sich aus Rudimenten hervorgebildet hat, eben so wird zweifelsohne der zur Tonerzeugung erforderliche Bezug des Bogens mannichfache Wandlungen erlebt haben, ehe man sich der Haare des Pferdeschweifes dazu bediente. Ausdrücklich ist die Benutzung derselben für den gedachten Zweck in Hugo von Trimberg's „Renner" erwähnt, welcher zu Ende des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde. Es heißt dort, daß „einer mit eines pferdes zagel streichet über vier schafes darm". Doch mag diese Praxis auch schon wesentlich früher bestanden haben.

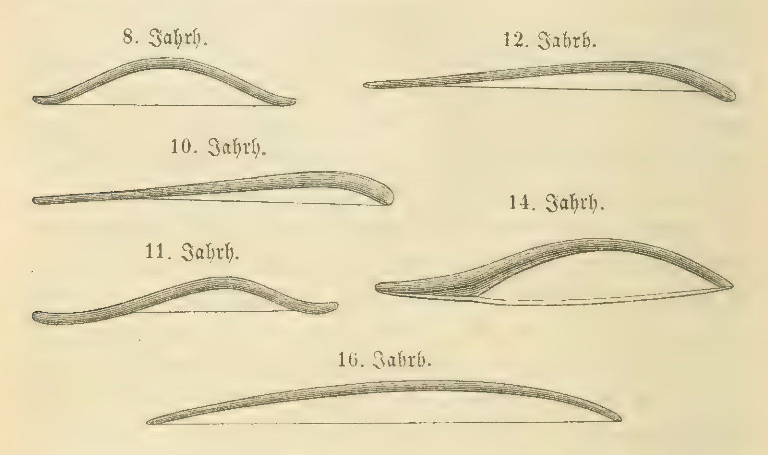
Die älteste Form des Bogens dürfte allem Anschein nach die eines mehr oder minder stark gekrümmten Bügels gewesen sein,

---

1) Fétis glaubt, daß die Streichinstrumente von dem Ravanastron, einem angeblich uralten indischen Bogeninstrument abstammen. Hiernach hätte man also in Indien den Gebrauch des Bogens schon in vorchristlichen Zeiten gekannt. Dies ist aber nicht erwiesen, und ebensowenig, daß der europäische Occident den Bogen von Indien her erhalten habe.

woraus sich denn auch der Name „Bogen" erklären würde. In Herbé's Cost. franç. (Paris 1837) findet sich eine dem entsprechende, aus dem 8. Jahrhunderte herrührende Abbildung. Wenig später kommt aber auch schon die gestreckte, nur an der Spitze noch gekrümmte Form des Bogens zum Vorschein, wie aus der weiterhin mitzutheilenden Abbildung der im 9. Jahrhundert gebräuchlich gewesenen „Lyra" hervorgeht.

Nach und nach veränderte sich die konvexe Biegung der Stange etwas; sie bestand indessen bis zum 16. Jahrhundert fort, und steigerte sich sogar in einzelnen Fällen wieder zusehends, wie aus folgender bildlicher Skala zu entnehmen ist.[1]

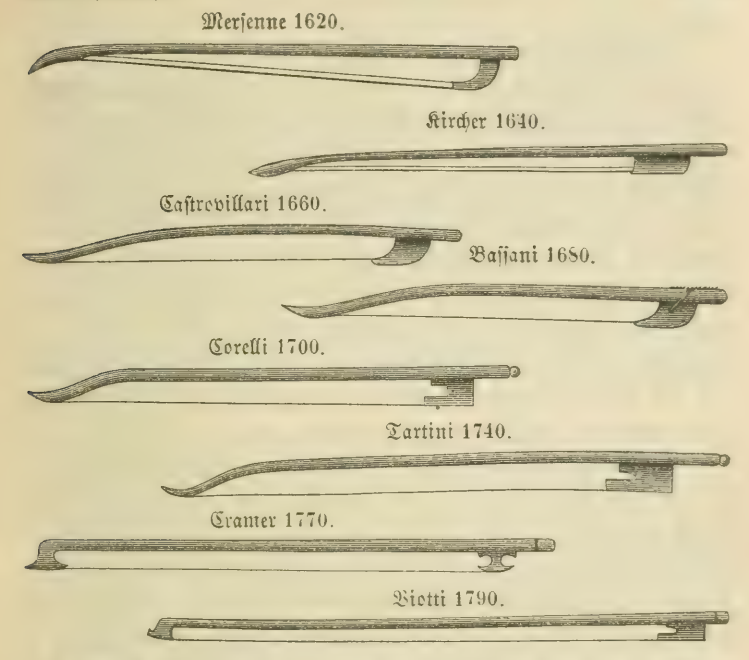


Die hier gegebenen Beispiele enthalten nicht alle, sondern nur die wesentlichsten Modifikationen der Bogenkonstruktion während des 8.—16. Jahrhunderts.

Vom 17. Jahrhundert ab nähert sich der Bogen mehr und mehr der heutigen Gestalt. Die Wandlungen, welche dieses, für die fortschreitende Pflege der Streichinstrumente so wichtige Requisit im

1 Diese und die noch folgenden Abbildungen sind theils aus Fétis' Schrift „Stradivarius", theils aber aus dem zu Rühlmann's „Geschichte der Streichinstrumente" gehörenden Atlas, so wie aus Vidal's „les instruments á archet" entlehnt.

Laufe der Zeit erfuhr, werden durch folgende Abbildungen deutlich veranschaulicht.



Die Stange wird zunächst gerade und ist bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch an der Spitze abwärts, weiterhin aber aufwärts gebogen; eine Flexibilität verstand man der ersteren indessen noch nicht zu geben. Dagegen machte man im Laufe des 17. Jahrh. durch eine Vorrichtung am Frosch bereits Versuche, der Behaarung des Bogens eine verschiedenartige Spannung zu verleihen. Diese Absicht wurde jedoch erst völlig erreicht, nachdem man zu Anfang des 18. Jahrh. am unteren Ende des Bogens die Schraube angebracht hatte. Sodann war man darauf bedacht, Holz von leichterem Gewicht zur Bogenfabrikation zu verwenden. Mit allen diesen wesentlichen Verbesserungen hatte man freilich noch nicht das Ideal des Bogens zu erreichen vermocht. Dieses schuf erst gegen Ende des 18. Jahrh. der Franzose François Tourte, geb. 1747 zu Paris, gest. daselbst im April 1835. Ursprünglich zum Uhrmacher bestimmt, widmete

er sich nach Verlauf einiger Jahre der schon von seinem Vater mit Erfolg betriebenen Bogenfabrikation, brachte es aber darin ungleich weiter als dieser.

Das Hauptverdienst Fr. Tourte's besteht darin, der von ihm konkav gebogenen Stange des Bogens jene außerordentliche Elasticität verliehen zu haben, welche die komplicirtesten Stricharten zuläßt, ohne dadurch die Festigkeit und unveränderliche Dauerhaftigkeit des Fabrikates in Frage zu stellen. Zur Erreichung dieses, auf genauer Berechnung beruhenden Resultates gebot er nicht nur über die erforderliche Handgeschicklichkeit, sondern auch über eine feine, durch Bemerkungen und Fingerzeige bedeutender Geiger geschärfte Beobachtungsgabe. Gleichzeitig gab Tourte dem Bogen eine gefällige, elegante Gestalt: seine Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch die Schlankheit und Geschmeidigkeit der Stange, sondern speciell auch durch die Zierlichkeit des von ihm eigenthümlich hergestellten Kopfes aus.

Im Besonderen verbesserte Tourte die Konstruktion des Bogens für den praktischen Gebrauch noch dadurch, daß er den Schieber am Frosch anbrachte, mittelst dessen dieser letztere verschlossen wird, so wie durch die Zwinge an demselben, vermöge deren die Haare des Bogens eine bandförmig ausgebreitete Lage erhalten. Von den verschiedenen zur Bogenfabrikation geeigneten Holzarten bevorzugte er das Fernambucholz als das geeignetste, welches seitdem auch fast ausschließlich für den fraglichen Zweck benutzt wird.

Die seit nahezu hundert Jahren bewährte Güte der Tourte'schen Bögen ist unübertroffen geblieben. Aber unter seinen Nachfolgern befinden sich einige, die ihm in ihren Leistungen nahe kommen, und in einzelnen Fällen wohl auch ebenbürtig sind. Zu ihnen gehören Eury (erste Hälfte unseres Jahrh.), Lafleur (geb. 1760 zu Nancy, gest. 1832 in Paris), dessen Sohn Joseph René (geb. 1812 in Paris, daselbst gest. 1874), François Lupot (geb. 1774 in Orléans, gest. 1837 zu Paris), der Engländer John Dodd und endlich noch Dominique Peccate (geb. 1810 in Mirecourt). Dieser arbeitete zunächst bei Vuillaume in Paris und errichtete dann später eine eigene Werkstätte. Seine Bögen werden von Kennern für die besten nächst Tourte'schen gehalten.

Gute Violinbögen fabricirte in Deutschland Ludwig Christian August Bausch zu Leipzig, wo er am 26. Mai 1871 starb. Geboren wurde er am 15. Januar 1805 in Naumburg.

Unter den Bogenfabrikanten der Neuzeit dürfte demnächst wohl F. N. Voirin in Paris als einer der vorzüglichsten zu bezeichnen sein. Er wurde 1833 in Mirecourt geboren, kam 1855 nach Paris, arbeitete zunächst 15 Jahre lang bei Vuillaume und gründete 1870 ein eigenes Atelier. Voirin starb im Mai des Jahres 1885.

Einen ausgezeichneten Bogenfabrikanten besitzt gegenwärtig auch England in dem zu London wirkenden J. Tubbs.

Von den übrigen europäischen Nationen thun sich nur noch die Deutschen in diesem Kunstzweige hervor. Wie Treffliches sie indessen auch darin nach dem Vorbilde der besten Muster leisten, — die Superiorität speciell in diesem Fache wird den Franzosen nicht streitig zu machen sein.

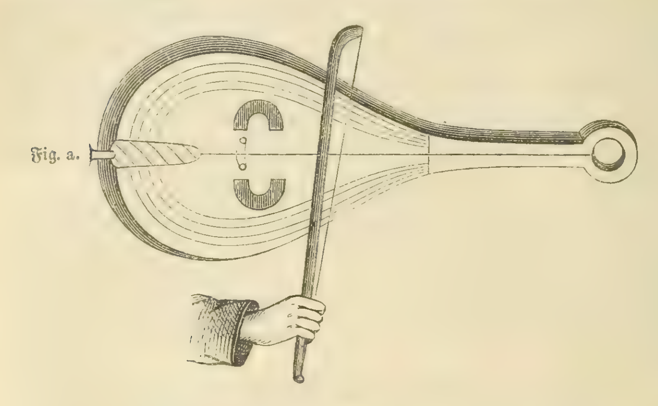
Die allmälige Verbesserung des Bogens ging mit der fortschreitenden Entwickelung des Streichinstrumenten-, insbesondere aber des Violinspieles Hand in Hand. Dieses letztere wurde indessen doch zunächst durch die steigende Vervollkommnung der fraglichen Instrumente selbst mächtig beeinflußt. Je handlicher sie im Laufe der Zeit wurden, und je mehr sie an Klangschönheit gewannen, desto mehr wurden die Bemühungen der ausübenden Künstler in Betreff der Tonbildung und der technischen Fortschritte unterstützt und gefördert.

Gleichwie der Bogen, hat auch der Bau der Streichinstrumente vielfache Umgestaltungen und Neuerungen erlebt. Die älteste bis jetzt bekannt gewordene urkundliche Erwähnung dieser Tonwerkzeuge findet sich in dem Evangelienbuch des Benediktinermönches Otfried, welcher bekanntlich im 9. Jahrhundert lebte. Bei Aufzählung der Instrumente, welche zur Verherrlichung der himmlischen Freuden benutzt werden, nennt er u. A. die „lira“ und „fidula“.

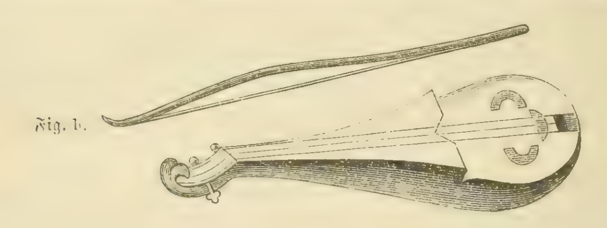
Von dieser „lira“ (Lyra)[1] giebt der Abt Gerbert in seinem

1) Dieses sehr primitive einsaitige Tonwerkzeug ist nicht mit den späteren gleichnamigen Instrumenten des 16. und 17. Jahrh. zu verwechseln.

Werke über die mittelalterliche Musik folgende, aus dem St. Blasius-Kodex entnommene Abbildung, welche ein einsaitiges, mit Steg, Saitenhalter und zwei hufeisenähnlichen Schallöffnungen zu beiden Seiten des Steges versehenes Streichinstrument darstellt.


Fig. a.

Dieses Tonwerkzeug ist unverkennbar das Urbild der späteren, von Virdung (1511) erwähnten, und von Agricola (1529) beschriebenen „klein Geigen", wie nachstehende Abbildung ersehen läßt.


Fig. b.

Die Gestalt des Klangkörpers ist im Wesentlichen hier wie dort dieselbe. Der Hauptunterschied besteht darin, daß bei der „klein Geigen" das Griffbrett eine erhöhte Lage, und daß sie statt einer Saite deren drei hatte. Diese „klein Geigen"[1]), welche in drei Größen, für den Diskant, so wie Alt und Tenor[2]), und für den Baß

---

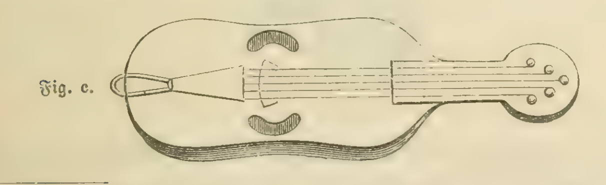
1) Die Franzosen nannten dieses Instrument wegen dessen Ähnlichkeit mit einer Hammelkeule „gigue".

2) Für den Alt und Tenor war ein und dieselbe Größe des Instrumentes gebräuchlich.

existirte, fand keine weitere Ausbildung, und scheint auch schon zu Anfang des 17. Jahrh. aus der Musikpraxis verschwunden zu sein, da Prätorius in seinem Syntagma mus. (1614—1620) weder mit Wort noch bildlicher Darstellung ihrer gedenkt.[1])

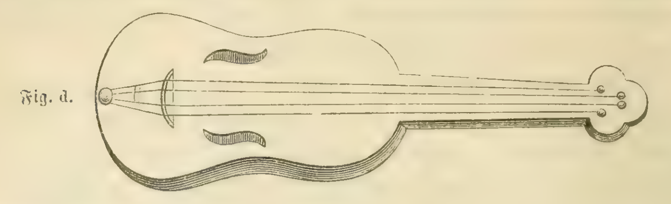
Eine andere Bewandtnis hatte es mit der gleichfalls von Otfried erwähnten „fidula", welche als Vorläuferin der späteren „Fidel" gelten darf. Fehlt es bis jetzt auch an einer authentischen Abbildung der fidula des 9. Jahrhunderts, so kann doch mit Wahrscheinlichkeit aus dem Namen derselben gefolgert werden, daß sie dasjenige Streichinstrument ist, welches sich nach und nach zur „Fidel" des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelte.

Der Klangkörper dieser „Fidel" war, wie die in Zeichnungen, Malereien und Skulpturen überlieferten Abbildungen erkennen lassen, nach einem von der „lira" durchaus abweichenden Prinzip gestaltet. Während die lira als charakteristisches Merkmal eine kürbisähnlich ausgebauchte Rückseite hatte, bestand die Fidel aus der durch zargenartige Zwischenglieder mit einander verbundenen Ober- und Unterdecke, — eine Einrichtung, welche schon vorher bei dem wälischen Crwth bestand, und von diesem, wie man annimmt, auf die Fidel übertragen wurde. Unterscheidet sich diese hierdurch schon durchaus von der lira, so auch noch insbesondere durch die zu beiden Seiten am mittleren Theil des Korpus angebrachten Einbiegungen. Im 13. und 14. Jahrhundert waren diese noch nicht stark hervortretend, wie folgende Figur zeigt.


Fig. c.

1) Neben der „lira" und „fidel" waren ehedem noch drei andere Bogeninstrumente in Gebrauch, nämlich der wälische Crwth, das Trumscheid (tromba marina) und das Rebec (Ribeca, Ribeba oder Rubeba, auch Rubella genannt), die aber sämmtlich durch die Fortschritte des Instrumentenbaues allmählig außer Gebrauch kamen und dann völlig in Vergessenheit geriethen. Das Rebec war in Betreff seiner Montirung ähnlich eingerichtet, wie die

Aber schon mit dem 15. Jahrhundert beginnen die fraglichen Einbiegungen sich zu vergrößern. Sie hatten die Form der Figur d,


Fig. d.

welche ganz guitarrenartig ist.

Zugleich erhält die Fidel an der oberen, nach dem Halse zu gelegenen Hälfte des Korpus eine sehr merkliche Verjüngung gegen die untere Hälte, ähnlich, wie sie bei unsern heutigen Streichinstrumenten üblich ist.

Diese Fidelform fand im Laufe des 15. Jahrhunderts eine weitere Ausbildung durch die bügelartigen, von hervorspringenden Ecken begrenzten Seitenausschnitte, welche nothwendig schon die Zerlegung der Zargen in Ober-, Mittel- und Unterzargen bedingte. In dem aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührenden Psalmenbuch des Königs René befindet sich folgende bildliche Darstellung, welche das eben Gesagte gut veranschaulicht.


Fig. e.

Die Gestaltung des Resonanzkastens dieses Instrumentes zeigt den Übergang zu der, Anfangs des 16. Jahrhunderts allgemeiner auftretenden, und dann durchgängig acceptirten Geigen- (Violen-) form, aus der schließlich unsere heutigen Streichinstrumente hervor-

„klein Geigen", unterschied sich aber von dieser wesentlich durch gedrungene Gestalt seines Resonanzkörpers, welcher eine ovale Form hatte.

gingen.[1]) Es versteht sich von selbst, daß die mannichfachen Veränderungen, denen die Streichinstrumente im Laufe der Zeit unterworfen waren, nicht plötzlich und stoßweise vor sich gingen, sondern daß immer erst nach vielen Versuchen, in Benutzung der dabei gemachten Erfahrungen allgemeiner acceptirte Resultate gewonnen wurden. Ehe man diese letzteren aber erreichte, war die Zahl der Modifikationen in Betreff der Formgebung eine ungemein große, wenn es dabei auch nicht an einem durchgehenden Grundtypus fehlte.[2]) Überträgt man von Fig. e die Seitenausschnitte auf Fig. d, und giebt den S-Löchern an dieser letzteren eine umgekehrte Stellung, so erhält man die Violenform, von der nur noch ein Schritt zur Erzeugung der Violine zu thun war.

Neben der Bezeichnung „Fidel" wurde frühzeitig auch der Name „Geige" gebräuchlich. Nach Grimm's Wörterbuch der deutschen Sprache kommt das letztere Wort aber doch erst im 12. Jahrhundert „beim Empfange eines Herren" vor, während der Terminus „fidula", wie nachgewiesen, bereits im 9. Jahrhundert und wahrscheinlich auch schon vorher erscheint. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man indessen, in der Schriftsprache wenigstens, den Ausdruck „Fidel" aufgegeben. Virdung in seiner „Musica getutscht" (1511) und bald nach ihm Agricola in seiner „Musica instrumentalis" sprechen nur noch von „Geigen". Gleicherweise setzt auch Luther anstatt des von ihm anfänglich noch gebrauchten „Fidel" später „Geige". Die erstere Bezeichnung hat sich jedoch neben dem Wort Geige in der Umgangssprache fort und fort erhalten, wird aber nur im unedeln Sinne benutzt, wie denn auch der Ausdruck „Fiedler" gleichbedeutend mit einem schlechten Geiger ist.

Über den Ursprung des Wortes „Geige" sind die Meinungen zur Zeit noch sehr getheilt. Manche leiten es von dem französischen „gigue" ab, welches Wort angeblich zuerst im Wörterbuch des Johannes de Garlandia (1210—1232) gebraucht wird.[3]) Andere

---

1) Vgl. hierzu die betreffenden Abbildungen in der Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh. vom Verf. d. Blätter. Taf. III und IV.

2) S. den Atlas zu Rühlmann's Gesch. d. Streichinstrumente. Taf. VIII.

3) S. Lavoix: Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878). S. 14. —

dagegen, unter ihnen Autoritäten der Sprachwissenschaft, sind der Ansicht, daß der Terminus „Geige“ deutscher Abstammung sei. In Grimm's Wörterbuch wird darüber Folgendes gesagt: „Fidel scheint von romanischem, Geige von deutschem Ursprunge, ist aber auch zu den Romanen, wie jenes zu den germanischen Völkern gelangt. Guten Anhalt findet das Wort (Geige) wirklich im Germanischen, der ihm im Romanischen fehlt, in dem uralten Stamme gag (gig), der in reichster Ausgestaltung wesentlich eine gaukelnde Bewegung bezeichnet. Das eigentlich Unterscheidende bei der Geige gegen andere Tonwerkzeuge ist der Gebrauch des Strichbogens, und dessen Bewegung scheint eigentlich in gîge bezeichnet, wetterauisch geigen bedeutet noch jetzt „mit dem Fidelbogen auf und ab fahren.“

Die Gebrüder Grimm sind übrigens der Meinung, daß mit dem Namen „Geige“ zugleich der für die Spieltechnik bedeutsame Gewinn des Griffbrettes erfolgte. Sie sagen, daß „das deutsche Wort, indem es neben oder auch für das romanische, also vornehmere Wort eintrat, zugleich in der Sache eine Neuerung, einen Fortschritt mit sich gebracht haben müßte, der auch das romanische Gebiet eroberte; dieser Fortschritt soll aber in der Einführung des Griffbrettes bestanden haben, das der videle fehlte, während der alte Fidelbogen auch für die Geige fortdienen konnte. — Wie übrigens die Geige die ältere Fidel endlich verdrängte, daß sie außer dem Gebrauch bei Dichtern nun höchstens als Strohfidel noch lebt, so ward die Geige seit dem 16. und 17. Jahrhundert aus Italien her von der Violine, ursprünglich viole, bedrängt und zum Theil verdrängt. So ist im Niederländischen das alte Wort schon im 16. Jahrhundert geschwunden, denn Junius nom. 245b. 246 nennt nur veele (Fidel), Kilian nur vele und vioole, franz. viole und violousse, franz. violon; jetzt

Nicht glücklich erscheint der Versuch Rühlmann's (Gesch. d. Bogeninstrumente), das Wort „gigue“ mit Beziehung auf den Terminus „Geige“ von „Chika“ abzuleiten, welcher Ausdruck nach Czerwinski's Gesch. d. Tanzkunst (S. 63) von den Kongonegern für einen gewissen Tanz gebraucht wird. Angeblich kann man die „Chika“ noch heute in Spanien tanzen sehen. So berichtet Friedrich v. Hellwald in Nr. 8 der geographischen Zeitschrift „Globus“ vom Jahr 1891. Mit Chika sollen die Neger übrigens auch ein berauschendes Getränk bezeichnen, welches sie bei ihren ausgelassen wollüstigen Tänzen genießen.

viool. — Bei uns hat sich doch Geige in einer gewissen Ehre erhalten oder ist wieder dazu gekommen, zwar nicht im Hause und Alltagsleben, aber in der höheren Kunstsprache, wo Geige, Geigenspiel, selbst ein großer Geiger höher klingen können als die alltägliche Violine, Violinist u. dergl."

Übereinstimmend mit den Gebr. Grimm spricht sich Diez in seinem Wörterbuch der romanischen Sprachen bezüglich der etymologischen Bedeutung des Wortes Geige aus; es heißt dort unter dem Artikel Giga: Giga italienisch, altspanisch, provenzalisch gigue, gigle altfranzösisch, — ein Saiteninstrument, neuspanisch giga, neufranzösisch gigue, ein Tanz mit Musikbegleitung, vom mittelhochdeutschen Gîge, neuhochdeutsch Geige, dies vom starken Verbum gigen."

Im Anhange zu Diez' Wörterbuch spricht Scheler die Vermuthung aus, „es könnte sowohl dem romanischen giga geige als dem französischen gigue gigot Bein, Hammelkeule (hieraus gigotter sich hin- und herbewegen) als gemeinschaftliche Quelle ein deutsches Verb mit der Bedeutung „tremere, motitare" zugewiesen werden, welchen Sinn althochdeutsch geigan, dem altnordischen geiga nach zu schließen, wirklich gehabt haben muß."

Auch der um die mittelalterliche Musikgeschichte so hochverdiente Coussemaker vertritt die Meinung, daß das französische gigue vom deutschen „Geige" abstamme.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es nach Virdung's und Agricola's Mittheilungen — beide Autoren gedenken weder des wälischen Crwth (Chrotta) noch des Rebec — folgende Streichinstrumente:

1) „Große Geigen" mit 5 resp. 6 Saiten
2) „Große oder kleine Geigen" mit 4 Saiten
3) „Kleine Geigen" mit 3 Saiten

} mit Bünden, ohne Steg und Befestigung der Saiten am sog. Querriegel als Ersatz für den Saitenhalter.

4) „Kleine Geigen" mit 3 Saiten.[1]) — Ohne Bünde mit Steg und Saitenhalter.

---

1) Das Nähere über alle diese „Geigen" und ihre Einrichtung ist aus meiner Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. und den dazu gehörenden Abbildungen zu ersehen. Der Verf.

Die Form der unter 4 aufgeführten kleinen Geigen war, wie schon früher bemerkt, eine mandolinenartige, wogegen die unter 1 bis 3 erwähnten großen und kleinen Geigen, welche theils nach Art unserer heutigen Violine, theils aber nach Art des Violoncellos oder auch Kontrabasses gehandhabt wurden, schon annähernd die Form der soeben genannten Tonwerkzeuge, wenn auch erst in primitiver Weise hatten. Alles erscheint an diesen Instrumenten noch ziemlich unbeholfen und plump. Die Seitenausschnitte sind unverhältnismäßig lang gestreckt; der Hals, ohne besonders hergerichtetes Griffbrett, zeigt noch eine unförmliche und sehr wenig handliche Gestalt. Ob die Resonanzdecke dieser Streichinstrumente gewölbt war oder nicht, ist unerwiesen. Jedenfalls wurde die Klangfähigkeit durch die, in derselben befindlichen drei Schalllöcher, von denen das eine in kreisrunder Rosettenform wie bei der Guitarre in der Mitte, die andern beiden sichelförmigen dagegen in den oberen Backen des Instrumentes angebracht waren, ganz wesentlich beeinträchtigt. Da diese Tonwerkzeuge weder Steg noch Saitenhalter hatten, so mußte der Querriegel, an welchen die Saiten angehängt wurden, als Ersatz für beide Requisite dienen. Man hat sich daher die obere Kante des Querriegels für die Benutzung der einzelnen Saiten in konvexer Rundung zu denken.

Gleichzeitig gab es aber auch noch eine andere, von Virdung und Agricola nicht erwähnte Art von Geigen, welche nach Form und Einrichtung unsern modernen Streichinstrumenten schon bedeutend näher standen, wie die vorher besprochenen: sie repräsentiren eine höhere Stufe der Entwickelung des Streichinstrumentenbaues. Judenkünig (Wien 1523), Hans Gerle (Nürnberg 1532) und Ganassi del Fontego (Venedig 1542) geben von ihnen Abbildungen, die im Wesentlichen mit einander übereinstimmen. Die Seitenausschnitte zeigen an ihnen schon eine verkürzte, mehr zusammengezogene Form, wodurch der Resonanzkasten eine gedrungenere, für den Gebrauch zweckmäßigere Gestalt erhält. Die Rose inmitten der Oberdecke ist ganz beseitigt, und die beiden sichelförmigen Schalllöcher sind in den mittleren Theil des Instrumentes zu beiden Seiten des vorhandenen Steges hinuntergerückt. Statt des Querriegels erscheint

der am Zargenknopf befestigte Saitenhalter. Zugleich findet auch das eigens hergerichtete, und auf dem Halse befestigte Griffbrett schon Anwendung, wie die von Gerle gegebene Zeichnung deutlich erkennen läßt. Ob der bei dem wälischen Crwth bereits angewandte Stimmstock für diese Streichinstrumente auch schon gebräuchlich war, ist aus den Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts nicht zu ersehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es der Fall, zunächst vielleicht nur, um den Druck des Steges auf die Oberdecke zu paralysiren, welche bei diesen Geigenarten seit dem 15. Jahrhundert und vielleicht auch schon vorher, die gewölbte Form besaß.[1])

In Deutschland hießen diese von Judenkünig, Gerle und Ganassi del Fontego abgebildeten Streichinstrumente gleichfalls Geigen, während in Italien der Name Vióla[2]), welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts auch bei uns heimisch wurde, für dieselben üblich war. Die Viola existirte, ebenso wie die von Virdung und Agricola beschriebenen älteren Geigen, in mehreren der Größe nach von einander unterschiedenen Exemplaren, deren Stimmungsverhältnisse, wie es scheint, von der im 14. Jahrhundert aus dem Orient nach dem europäischen Abendlande gebrachten Laute entnommen waren. Von diesem nach Art der Guitarre gehandhabten Instrumente sind auch höchst wahrscheinlich die Bünde des Griffbretts entlehnt,[3]) welche bei den älteren Geigen- und Violenarten seit dem 15. Jahrhundert zur Erleichterung

---

1) Fétis berichtet über eine von Giov. Kerlino im Jahre 1449 gebaute Viola, welche stark gewölbt war, und die er selbst bei einem Pariser Instrumentenmacher sah.

2) Fr. Diez ist der Ansicht, daß das Wort Vióla von dem provenzalischen víula (víola) herkommt. Er sagt a. a. O.: „zu bemerken ist zuvörderst, daß der Provenzale zweisilbig víula víola spricht (der Diphthong iú ist ihm unbekannt; aus víola konnte wohl franz. vióle, ital. vióla werden, nicht aus vióla des provenz. víola: man muß also von der provenz. Form als der ältesten ausgehen und darf nicht außer Acht lassen, daß das Wort, wie alle mit v anlautenden, vorzugsweise lateinische Herkunft in Anspruch nimmt. Der mittellateinische Ausdruck für dasselbe Instrument ist vitula . . . . .

3) H. Riemann hat zuerst auf dieses Moment aufmerksam gemacht. S. in dessen Musiklexikon (Leipzig 1882, den Artikel Laute. Über dieselbe vergl. auch des Verf. d. Bl. „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh." Berlin bei J. Guttentag.

der Intonation im Gebrauch standen. Nur jene mandolinenförmigen, von der mittelalterlichen „lira“ abstammenden „Geigen“ hatten aus Gründen der abweichenden Fingertechnik keine Bünde. Es wurden nämlich auf diesen Tonwerkzeugen mit dem ersten und zweiten Finger je zwei nebeneinanderliegende Halbtöne gegriffen, wobei die Bünde hinderlich gewesen wären. Auf den übrigen, ausschließlich mit Bünden versehenen Geigenarten fiel dieser Grund fort, da jeder Ton seinen besonderen Finger hatte.

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts, insbesondere aber in der zweiten Hälfte desselben vermannichfaltigte sich die Viola, so daß dieser Name nicht mehr eine besondere Species von Streichinstrumenten, sondern eine mehrgliedrige Gattung derselben bezeichnete. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts zählte Prätorius in seinem Syntagma mus. folgende in der Musikpraxis gebräuchliche Arten auf:

1) Gar große Baß-Viol. 2) Groß Baß Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen. 3) Klein Baß Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren. 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in je zwei verschiedenen Stimmungen. 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren. 6) Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen und 7) Viola de Braccio in vier verschiedenen Exemplaren.

Aus diesen Violen-Arten gingen nach und nach der Kontrabaß, das Violoncell, die Bratsche [1]) und die Violine hervor.

Das zuletzt genannte Instrument, welches hier unsere besondre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist, wie schon der Name desselben zeigt, durch eine modificirte Verkleinerung der Viola entstanden; denn Violino bedeutet das Diminutiv von Viola, gleich wie Violone (Kontrabaß) das Augmentativ zu diesem Wort bildet.

Die Violine oder „rechte Discantgeig“, wie sie Prätorius auch nennt, existirt nachweislich seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihre Geburtsstätte ist jedenfalls in Oberitalien zu suchen. Dort wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (spätestens) ebenso schwung-

1) Der Name „Bratsche“ war schon im 13. Jahrh. für eine gewisse Schmuck-nadel gebräuchlich.

haft als erfolgreich der Bau nicht nur von Streichinstrumenten, sondern überhaupt von Saiteninstrumenten verschiedener Art betrieben. Namentlich waren die dort gefertigten Lauten ein sehr geschätzter Artikel, nicht minder aber auch die Violen. Dies beruhte keineswegs auf einem Zufall. Die Waldungen der an Oberitalien grenzenden Abhänge der Südtiroler Alpen lieferten jene Tannenholzart, welche für die Resonanzdecke der Saiteninstrumente erfahrungsmäßig ein Material von vorzüglichster Beschaffenheit ergab. Sehr erklärlich ist es daher, daß in der Nähe dieser Fundorte Werkstätten für den Saiteninstrumentenbau entstanden.

Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte ein deutscher Lautenfabrikant Namens Laux (Lucas) Mahler in Bologna, und um die Mitte desselben wirkte der bereits genannte Instrumentenmacher Giov. Kerlino[1]) in Brescia. Namhafte Lauten- und Violenbauer (die Fabrikation der Lauten und Violen lag zum Theil in ein und derselben Hand) des 16. und 17. Jahrhunderts waren sodann die Italiener: Testator (il vecchio) in Mailand, Pietro Dardelli in Mantua, Morgato Morella in Mantua oder Venedig, Vettrini, Peregrino Zanetto, Giovanni Montichiaro (Montechiaro) und Giovanni Giacomo della Corna in Brescia, sowie Venturo Linarolli in Venedig.

Die von diesen Männern gegründeten Werkstätten wurden alsbald durch Zuzug talentvoller Arbeiter von Norden her vermehrt. Insbesondere besitzen wir Kunde von mehreren Instrumentenmachern des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem seltsamen Namen Dieffopruchar (nach anderer Schreibart Tieffopruchar, Tieffoprucar, Duiffopruggar, Dieffoprukhar, Duiffoprugar, Dieffenbruger, Duiffoproucart u. s. w.). Dieser Name sammt seinen vielen Varianten, deren Zahl sich angeblich auf 43 belaufen soll, ist durch Verwälschung des deutschen, heute noch in Baiern vorkommenden Geschlechtsnamens Tieffenbrucker (Tieffenbrücker, Tiefembrucker) entstanden[2]).

[1]) Höchst wahrscheinlich stammte Kerlino aus Deutschland her. S. meine Schrift: „Das Violoncell und seine Geschichte", S. 6 (Leipzig, Breitkopf u. Härtel).

[2]) Ein analoges Beispiel bietet der in Italien vorkommende Name Cocapieller, welcher durch Verwälschung des deutsch. „Guggenbühler" entstanden sein soll.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebte in Bologna ein Duiffopruggar mit dem Vornamen Uldrich. Derselbe war Lautenfabrikant[1]). Hundert Jahre später besaß Venedig einen Lautenmacher Magnus Duiffopruggar. Außer diesem gedenkt Baron in seiner „Untersuchung der Laute“ noch eines Vendelinus sowie eines Leonardus Tieffenbrucker.

Die Lauten dieser Männer, welche vielleicht ein und derselben Familie angehörten, waren ehedem sehr beliebt und gesucht. Größere Berühmtheit aber erlangten die Erzeugnisse des im 16. Jahrhundert thätig gewesenen Instrumentenmachers Gaspard Duiffoproucart, welcher unser besonderes Interesse insofern beansprucht, als er nicht nur Lauten, sondern, außer Harfen und Violen, auch Violinen anfertigte.

Über diesen merkwürdigen Mann sind seither mancherlei Nachrichten verbreitet worden. Eine kürzlich in Paris erschienene Broschüre[2]), deren Verfasser Henry Coutagne heißt, liefert aber die Beweise, daß jene Nachrichten fast durchgängig unrichtig sind. Die Quelle dieser Falsa ist in einem, von dem französischen Schriftsteller Roquefort 1812 für die „Biographie Michaud“ gelieferten Artikel zu suchen, in welchem es wörtlich heißt:

„Gaspard Duiffoprugcar est né dans le Tyrol italien vers la fin du XVe siècle; il a voyagé en Allemagne, puis en Italie, et s'est fixé à Bologne au commencement du XVIe siècle. Lorsque le roi François Ier se rendit en 1515 dans cette ville pour établir le concordat avec le pape Léon X, il enrôla Duiffoprugcar parmi les artistes qu'il voulait emmener en France, et l'installa à Paris pour y fabriquer les instruments à archet de sa Chapelle royale. Mais notre artiste, incommodé par le climat froid et nébouleux de la capitale, demanda la permission de se retirer à Lyon et y serait mort avant le milieu du siècle.“

Dieser Bericht beruht, wie Coutagne überzeugend nachgewiesen hat, auf willkürlicher Erfindung, ist aber später von anderen Schriftstellern (zunächst von Fétis), unter Hinzufügung von mancherlei Modificationen, anstandslos benutzt worden. Ich habe bona fide von

---

[1]) Die Familie Heimsoeth in Bonn besitzt eine Laute von Uldrich D., deren Wölbung des Resonnanzkastens aus Elfenbeinspänen gebildet ist.

[2]) „Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI. siècle. Etude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portrait en héliogravure par le Dr. Henry Coutagne. Paris, libraire Fischbacher (Société anonyme) 1893.

den bis dahin unwiderlegt gebliebenen Berichten über Duiffoprucart Gebrauch gemacht, bin nunmehr aber in der angenehmen Lage, auf Grund der Schrift Coutagne's Zuverlässiges mittheilen zu können.

Gaspard Duiffoprucart war ein Deutscher, und wurde 1514 geboren, was mit Evidenz aus seinem 1562 von Pierre Woeirot gravirten, im „cabinet des estampes" der „Bibliotheque Nationale" zu Paris aufbewahrten Portrait hervorgeht. Seine Heimath war Baiern, sein Familienname: Tieffenbrucker. Ob er mit den vorerwähnten Instrumentenmachern gleichen Namens in verwandtschaftlicher Beziehung stand, bleibe dahingestellt.

Über Caspar Tieffenbrucker's Jugend-, Lehr- und Wanderjahre giebt Coutagne keinen Aufschluß. Es kam ihm eben nur darauf an, die spätere Lebensperiode des Meisters aufzuklären, während welcher derselbe in Lyon seßhaft war, wofür sich das erforderliche Beweismaterial in den dortigen Archiven vorgefunden. Zu welchem Zeitpunkt speciell Tieffenbrucker seinen Aufenthalt in Lyon nahm, hat sich nicht feststellen lassen. Sicher aber ist, daß er im Jahre 1553 dort wohnte, und sein Geschäft betrieb. Seine Niederlassung in der genannten Stadt hatte gute Gründe. Dieser Ort bot ihm durch weitverzweigte Handelsverbindungen besondere Vortheile für den lohnenden Vertrieb seiner Erzeugnisse dar. Durch reichlichen Absatz seiner von den Zeitgenossen hochgeschätzten Instrumente gelangte er bald zu den Mitteln, die es ihm möglich machten, im Jahre 1556 einen Weinberg „à la côte Saint-Sébastien" bei Lyon zu kaufen, auf welchem er sich ein von Hof und Garten umgebenes Wohnhaus erbaute. Dieser Grundbesitz mochte es ihm erwünscht machen, sich in den französischen Unterthanenverband aufnehmen zu lassen, was ihm auch zwei Jahre später durch königl. Dekret gewährt wurde. In demselben ist „Fressin" als Geburtsort des „Caspar Dieffenbruger, alleman, faiseur de lutz" angegeben. Coutagne bemerkt dazu, es könne unter „Fressin" kein anderer Ort verstanden werden, wie die baierische Stadt Freising.

Nicht lange sollte Tieffenbrucker sich seines Besitzthums erfreuen, da die französische Regierung im Jahre 1564 den schon vorher gefaßten Plan zur Ausführung brachte, „à la côte Saint Sébastien"

eine Citadelle zu errichten. Zunächst wurden Tieffenbrucker's Liegenschaften noch nicht davon berührt. Da sein Haus sich aber nach Fertigstellung der fortificatorischen Anlage innerhalb des Grabens der Citadelle befand, wurde die Demolirung desselben als nothwendig erachtet. Man expropriirte die Besitzung Tieffenbrucker's, unterließ indessen, ihm die dafür festgesetzte Entschädigungssumme im Betrage von 9245 livres 14 sols und 4 deniers auszuzahlen. Seine Verhältnisse gingen nun immer mehr zurück, so daß er mit seiner Familie (Frau und vier Kinder) in große Bedrängniß gerieth, wodurch seine Arbeitskraft, wie es scheint, gebrochen wurde. Vom Kummer hingenommen und gebeugt, starb er 1570 oder 1571. Nach seinem Tode machte die Regierung das an ihm begangene Unrecht wieder gut, indem sie seinen Hinterbliebenen eine lebenslängliche Rente zuerkannte.

Die authentischen, durch Coutagne's Broschüre vermittelten Nachrichten über Tieffenbrucker, soweit sie dessen Existenz in Lyon betreffen, sind vorstehend nicht nur deßhalb eingehender mitgetheilt worden, weil es sich um eine für jene Zeit berühmte Persönlichkeit handelt, sondern auch, weil T. als „Erfinder“ der Violine bezeichnet worden ist. Wenn für diese Behauptung freilich noch stichhaltige Beweise fehlen, so kann doch nicht bezweifelt werden, daß T. zur Herstellung des fraglichen Streichinstrumentes wesentlich mitgewirkt hat.

Die Beschaffung eines derartigen, der Sopranstimme entsprechenden Tonwerkzeuges war damals schon ein Bedürfniß geworden, auf dessen Realisirung die Instrumentenmacher ohnehin ihr Augenmerk richten mochten. Seither hatte im instrumentalen Chor hauptsächlich das Cornet (der Zinken) die melodieführende Stimme vertreten, weil den Violen der sopranartige Klang fehlte. Dieses Blasinstrument aber war dem Charakter der Violen nicht homogen, und so lag das Verlangen nahe, ein diesen letzteren verwandtes, dabei aber möglichst dem Sopran entsprechendes Streichinstrument zu schaffen. Nachdem dies geschehen, wurde das neue Kunstprodukt, welches den Namen „Violine“ erhielt, sehr bald Gegenstand der Beachtung und Würdigung, wie es denn auch das Cornet weiterhin aus seiner dominirenden Stellung vollständig verdrängte. Wann die

Violine zuerst in der Musikpraxis Verwendung fand, ist noch nicht vollständig aufgeklärt. In Frankreich existirte der Name „Violon" schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts[1]). Doch soll unter diesem Ausdruck, wie Coutagne behauptet, keine exakte Übersetzung des Terminus „Violino" zu verstehen sein.

Daß Tieffenbrucker bereits vor Anfertigung seines oben erwähnten Portraits (1562) thatsächlich Violinen gebaut hat, geht unzweifelhaft aus den Darstellungen der Instrumente hervor, welche Pierre Woeirot nach den ihm vorgelegenen Modellen des Meisters unter dessen Bildniß angebracht hat. Eines dieser Instrumente ist unverkennbar eine mit 5 Saiten bezogene, und mit Bünden auf dem Griffbrett versehene Violine. Ihre Gestalt entspricht mit Ausnahme der oberen Hälfte des Corpus, welche etwas länger ist als die untere, und nach dem Halse zu schmal ausläuft, gänzlich der späteren Geigenform. Leider scheint keine der von Tieffenbrucker gebauten Violinen bis auf unsere Zeit gekommen zu sein. Denn die Echtheit jener von Niederheitmann in dessen Broschüre „Cremona" erwähnten, dem Tieffenbrucker zugeschriebenen Exemplare ist im Hinblick auf Coutagne's Ermittelungen mehr als zweifelhaft geworden. Haben diese Instrumente auch ein sehr altes Aussehen, wodurch gewiegte Kenner und erfahrene Fachkenner bestimmt worden sind, sie für echt zu erklären, so muß man doch entschieden bedenklich werden, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Inschriften der fraglichen Violinen nach Ort und Zeit mit den fingirten Angaben Roquefort's auffallend übereinstimmen, woraus denn zu folgern wäre, daß diese Instrumente auf Grund der Roquefort'schen Fictionen, also erst nach dem Jahre 1812 fabricirt worden sind. Ihr Verfertiger war übrigens allem Anschein nach ein Franzose, da ihre Inschriften den Vornamen Tieffenbrucker's im französischen Idiom tragen, nämlich: „Gaspard". Wären sie in Bologna entstanden, wie auf den

[1]) In seiner Schrift „Antoine Stradivari" (Paris 1856) sagt Fétis, der Name „Violino" finde sich schon in Lanfranco's „Scintille di musica" (Brescia 1533). Doch beruht diese Angabe auf einem Irrthum. Lanfranco gebraucht in seiner vorgenannten Schrift immer nur den Ausdruck „Violone", woraus Fétis „Violino" gemacht hat. — Nach Federigo Sacchi's Ermittelungen soll der Name „Violino" in der ital. Sprache vor dem Jahre 1562 nicht vorkommen. (Gazetta musicale di Milano, 1891, 6 settembre.)

Inschriften ausdrücklich angegeben ist, so würde das italienische „Gasparo" gebraucht worden sein. —

Nach Tieffenbrucker ist als Geigenmacher zunächst Gasparo da Salò (geb. 1542, gest. 14 April 1609) zu erwähnen. Er begründete in Betreff des Violinbaues die Brescianer Schule, und zwar fast gleichzeitig mit der durch Andreas Amati ins Leben gerufenen Cremoneser Schule.

Da Amati angeblich ein Schüler Gasparo da Salò's war, so haben wir uns zunächst mit diesem letzteren und dessen Nachfolgern zu beschäftigen.

Gasparo da Salò, so genannt nach seiner am Gardasee belegenen Geburtsstadt Salò, arbeitete von 1560, nach Anderen von 1568—1609 in Brescia, gab sich aber hauptsächlich, da der Bedarf an Violinen zu seiner Zeit noch nicht sehr groß war, mit der Fabrikation von Violen und Bässen ab. Die wenigen von ihm vorhandenen Violinen, von denen eine im Besitz Ole Bull's war, haben, wie sehr sie auch von Kennern und Liebhabern geschätzt werden mögen, für die Gegenwart ein mehr kunsthistorisches als praktisches Interesse. Denn die unzweifelhaft echten und wohlerhaltenen Exemplare dieses Meisters sind höchst selten und dadurch zu sogenannten Kabinetstücken geworden. Dann aber entsprechen sie auch, was ihre Klangfähigkeit betrifft, nicht mehr den hochgespannten solistischen Anforderungen der Gegenwart. Ihre äußere Erscheinung läßt, namentlich den Erzeugnissen der Cremoneser Schule gegenüber, gleichfalls unbefriedigt; sie hat etwas ungemein Steifes, Eckiges, man möchte sagen pedantisch Unfreies. Es konnte kaum anders sein. Mußte doch erst die innere und äußere Norm des Violinbaues gefunden und festgestellt werden. Und um dies zu erreichen, bedurfte es noch einiger Decennien angestrengter Arbeit.

Gasparo da Salò's unmittelbarer Nachfolger ist der Brescianer Giovanni Paolo Maggini (1590—1640).[1]) Dieser wird als ein

[1]) Über Maggini's Leben und Wirken erschien vor Kurzem in London eine interessante Schrift unter dem Titel: „Gio. Paolo Maggini, his life and work, compiled and edited from material collected and contributed by William Ebsworth Hill and his sons William, Arthur & Alfred Hill by Margaret L. Huggins." Verlag von W. E. Hill & Sons, 38 New Bond Street, London W., Novello, Ewer & Co., London and New York. 1892.

Schüler des ersteren bezeichnet, doch liegen keine Beweise dafür vor. Lediglich glaubt man aus einer gewissen Übereinstimmung der Arbeiten beider Künstler auf ein derartiges Verhältnis schließen zu dürfen. Mit den Geigen des Maggini hat es ähnliche Bewandtnis, wie mit denen seines Vorgängers. Sie sind gleichfalls selten geworden und gelten im Allgemeinen nicht mehr für Instrumente ersten Ranges, obwohl sie höher geschätzt werden als die Erzeugnisse Gaspard da Salo's. Eine sehr gut erhaltene und außerordentlich wohlklingende Violine von Maggini besaß der belgische Geigenmeister Charles de Bériot.

Maggini's Violinen sind bedeutend ansehnlicher als diejenigen Gaspard da Salo's, zeigen aber noch nicht die volle Schönheit der Cremoneser Meister. Der Formgebung des Resonanzkastens fehlt es an Schlankheit und fein abgewogenem Ebenmaß der Verhältnisse sowohl hinsichtlich des Umrisses wie der Wölbungen, und den F-Löchern mangelt schwungvolle Zeichnung: sie sind etwas zu gestreckt und spitz gerathen. Charakteristisch für seine Instrumente ist die nicht selten auf ihnen angebrachte doppelte Adereinlage an den Rändern, welche auf der Unterdecke häufig in arabeskenartige Verschlingungen ausläuft.

Nach dem Vorbilde Maggini's arbeiteten die Italiener Matteo Bente, Javietta Budiani, Antonio Mariani, Peregrino Zanetto, sowie Domenico und Gaetano Pasta. Doch sind die Instrumente aller dieser Männer nicht ausgezeichnet durch Klangschönheit.

Bei weitem höher zu stellende Leistungen als die Brescianer erreichten die Meister der Cremoneser Schule, welche, wie schon bemerkt, durch Andreas Amati (1520—1580), den Sprößling einer vornehmen Familie Cremona's, begründet wurde. Zwar war dieser Senior der Geigen-Amati's, obwohl seine Instrumente schon so hohe Schätzung fanden, daß er für die Kapelle Charles' IX. von Frankreich eine bedeutende Zahl Violinen, Violen und Bässe zu liefern hatte, in seinen an die Brescianer Fabrikanten erinnernden Leistungen noch weit entfernt von den Musterleistungen seiner Nachkommen; aber schon in seinem Sohne Hieronymus offenbart sich

ein bedeutsamer Fortschritt der Geigenbaukunst, sowohl hinsichtlich der äußeren Erscheinung als auch in Betreff der Klangschönheit.

Andreas Amati hatte noch einen zweiten Sohn, mit dem Vornamen Antonius. Dieser war der ältere der Brüder, und hielt sich ziemlich genau an die Überlieferungen seines Vaters, während Hieronymus von denselben, insbesondere hinsichtlich einer gefälligeren Formgebung abwich. Geburts- und Todesjahr dieser beiden Brüder sind nicht genau bekannt. Man nimmt an, daß sie gegen 1550 geboren wurden und daß Antonius gegen 1635, Hieronymus aber gegen 1638 starb. Sie waren eine zeitlang gemeinsam thätig, wie die in ihren Geigen befindlichen Inschriften beweisen.

Die ungewöhnliche Begabung des Hieronymus Amati für den Streichinstrumentenbau vererbte sich auf dessen Sohn Nicolaus, geb. 3. September 1596, gest. 12. August 1684, mit welchem diese Familie bezüglich der Violinfabrikation ihren Höhepunkt erreichte.

Nicolaus Amati blieb anfangs den väterlichen Überlieferungen treu. Dann aber unternahm er selbstständige Versuche, welche ihn schließlich zu einer ansehnlicheren, räumlich entwickelteren Formgebung der Violine führten. Die ungewöhnlich hohe Wölbung indessen, welche er seinen Instrumenten zugleich gab, ließ die Vortheile des etwas vergrößerten Formates nicht ganz zur Geltung gelangen. Es kommt daher, daß dem leise verschleierten, doch hinreichend klaren Silbertone seiner Geigen Breite, Kraft und Sonorität des Klanges mangelt. Nichts desto weniger sind dieselben stets hoch geschätzt worden; sie können aber trotz ihrer vorzüglichen Eigenschaften, sehr vereinzelte Fälle ausgenommen, nicht mehr den heutigen so gesteigerten Ansprüchen an Konzertinstrumente vollständig Genüge leisten. Die Technik der Arbeit an ihnen ist vollendet, und in den einzelnen Theilen harmonisch übereinstimmend. Nur die Schnecke, obwohl an sich schön geschnitten, ist etwas zu zierlich im Vergleich zum Korpus des Instrumentes.

Der Sohn des Nicolaus, wiederum Hieronymus benannt (geb. 26. Febr. 1649), welcher die Reihe der Amati beschließt, nimmt unsere Aufmerksamkeit nicht weiter in Anspruch, da seine wenigen Arbeiten nur von mittlerer Güte sind.

Nicolaus Amati fordert unsern künstlerischen Antheil noch insbesondere, weil er der Lehrmeister des Antonius Stradnarius, oder Antonio Stradivari, geb. 1644, gest. 19. Dez. 1737, dieses hervorragendsten aller Geigenbaukünstler bis auf unsere Tage ist. Diesem herrlichen Meister wohnte nicht nur ein außerordentliches Genie für seinen Beruf inne; er gehört auch zu jenen unverwüstlichen Kraftmenschen, die bis in ihr hohes Alter unaufhörlich schaffen und wirken. Stradivari überdauerte drei Generationen, und gleichwie Tizian, das Haupt der Venezianischen Malerschule, als neunundneunzigjähriger Greis ein Bild schuf, so fertigte Stradivari, der ruhmreichste Vertreter der Cremoneser Schule, in seinem zweiundneunzigsten Lebensjahre noch eine Violine. Die Entwicklung dieses aus einem Cremoneser Patriziergeschlecht abstammenden Künstlers ist ebenso folgerichtig als glücklich. Zunächst schließt er sich eng an das Vorbild seines Lehrers an, mit einer Genauigkeit, die es erlaubt scheinen läßt, daß seine ersten Gebilde den Namen Amati's tragen. Dann folgt eine längere Periode in seinem Leben, aus der nur wenige Instrumente von ihm vorhanden sind. Fétis ist der Ansicht, daß er sich damals mehr mit Versuchen als mit wirklicher Produktion beschäftigt habe. Man darf dieser Meinung beipflichten, denn es ist gewiß, daß die beispiellosen Leistungen, welche Stradivari später in seinem Fach hinstellte, nur als Resultate eines langjährigen mühevollen Studiums aufgefaßt werden können. Im Jahre 1690, also erst im reiferen Mannesalter, vermochte er auf seiner preisgekrönten Laufbahn mit Sicherheit einen Schritt vorwärts zu thun. Wir sehen ihn indeß auch um diese Zeit noch theilweise an die Überlieferungen der Amati'schen Schule gebunden. Er verändert zwar schon wesentlich die Wölbung und Stärkeverhältnisse der Ober- und Unterdecke, so wie die Lackirung, und bringt dadurch die Violine ihrer Vollendung immer näher; dennoch aber behalten seine Instrumente noch Amati'sche Reminiscenzen, von denen sie sich vor Ablauf eines weiteren Dezenniums nicht völlig befreien. Auf der Grenzscheide des 17. und 18. Jahrhunderts sodann erblicken wir Stradivari in voller Selbstständigkeit. Seine Instrumente aus den Jahren 1700—1725 tragen den Stempel des eigenen Styles, jenes Styles

eben, der ihn zum Meister aller Meister des Violinbaues machte. Die empfangenen Traditionen existiren für ihn nur noch in ihrer Allgemeingiltigkeit; im besonderen sehen wir ihn durchgängig mit dem vollen Bewußtsein des frei schaffenden Genius verfahren. Die hervorstechendste prinzipielle Modifikation besteht in der so eben schon angedeuteten flacheren Wölbung der Decken, die in dieser mäßigen Erhebung kaum noch bei einem andern einflußreichen Meister des Violinbaues wieder vorkommt. Ihr ist es hauptsächlich zuzuschreiben, wenn der Ton seiner Geigen jene allgemein bewunderten Eigenschaften der Fülle, des Glanzes und Gehaltes erhielt, welche Amati seinen Erzeugnissen nur theilweise und auch nur in geringerem Grade zu geben vermochte.

Stradivari erschöpfte seine Kunst nach allen Beziehungen hin: er schuf das Ideal der Geige. Ihm stand ein sicher treffender Blick für harmonische, man möchte sagen malerische Verhältnisse zu Gebote, und seine kunstgeübte Hand, die nichts Unschönes zu gestalten vermochte, war seinem geläuterten Geschmack unterthan. Sie gab dem Instrumente in seinen Hauptcontouren edle, schwunghafte Linien, deren fein empfundener arabeskenartiger Zug sich auf alle Einzeltheile bis ins kleinste Detail überträgt. Die Wölbungen und Biegungen sind von schöner, wellenförmiger Bewegung, die Ausladungen der Backen von schönstem ebenmäßigen Verhältnis, und der in seiner Totalität zu vollendeter Plastik durchgebildete Körper endigt mittelst des Halses in einer kräftigen, energisch zusammengezogenen, von gleichsam frei schwebenden Spiralen umflossenen Schnecke, deren elastischer Schwung an sich ein Meisterstück der Bildhauerkunst genannt werden darf. Beschlossen wird der Gesammteindruck endlich durch den Firnis, welcher alle Theile des Instrumentes mit Ausnahme des Halses bedeckt. Dieser Firnis, der trotz aller Bemühungen bis heute noch nicht wieder hergestellt worden ist, dient einerseits zum Schutz des Instruments gegen Witterungseinflüsse, andererseits zur Hebung der äußeren Erscheinung. Jeder der epochemachenden Meister des Violinbaues bewahrt auch in dieser Hinsicht seine Eigenthümlichkeit. Nicolaus Amati hat einen klaren Lack von goldgelber, fast blonder Farbe angewendet. Das Colorit des von Stradivari gebrauchten,

mehr pastosen Firnisses ist dagegen tiefer und farbensatter: es wechselt zwischen tiefem, bernsteinartig funkelndem Roth und saftigem Kastanienbraun. Dabei ist es zugleich von einem wachsartigen, mattglänzenden und doch wieder auch feurigen Lustre, dessen volle Durchsichtigkeit Textur und Spiegel des mit größter Sorgfalt ausgewählten Holzes in ein um so günstigeres Licht stellt.

Die in jedem Betracht vollendete äußere Erscheinung, welche Stradivari seinen Gebilden zu geben wußte, hätte ihm indes keineswegs allein schon jene hervorragende Stellung unter seinen Fachgenossen angewiesen, wenn ihm nicht zugleich in dem ausgebildetsten Tonsinne eine Eigenschaft eingeboren gewesen wäre, ohne die seine Instrumente ihren eigentlichen Werth, den Hauptreiz der Klangschönheit nämlich, entbehrt haben würden. Jeder wahre Künstler trägt ein seiner Begabung und Werkthätigkeit entsprechendes Ideal in sich, und unverrückt arbeitet er auf die Verwirklichung desselben hin. Gleichwie der Maler mit seinem innern Auge Bilder sieht, der Musiker mit seinem innern Ohre Melodien und Harmonien vernimmt, also hört der Instrumentenmacher innerlich den elementaren Ton erklingen. Es ist dies nicht irgend ein Ton, sondern ein nach Charakter, Farbe und Gehalt bestimmter Ton, mit einem Wort: ein Tonideal. Je stärker, je mächtiger nun dasselbe in der Seele des gestaltenden Künstlers lebt, je reiner und schärfer es ausgeprägt ist, desto vollkommener wird auch, das technische Vermögen vorausgesetzt, die Klangfähigkeit des von ihm gefertigten Instrumentes sein. Und Stradivari ist auch in dieser wesentlichsten Beziehung, wenn nicht das unerreichte, so doch das unübertroffene Muster. Seine Violinen sind tonbeseelte Kunstorgane, die freilich noch der kundigen Hand des ausübenden Musikers bedürfen, um ihre unvergleichlichen Reize entfalten zu können. Ihr Ton erfüllt die mannigfachsten Anforderungen der Klangschönheit. Er ist sopranartig singend, metallisch kraftvoll, glänzend, edel, und wiederum auch einschmeichelnd süß, sanft und geschmeidig. Sein Volumen ist ungemein konzentrirt, und die ihm eigene intensive Energie verleiht ihm eine bewundernswerthe Tragfähigkeit. Dabei gewährt die eigenthümlich schillernde Tonqualität dem Spieler die Möglichkeit verschiedenartiger Farbengebung, welche trotz des ausgesprochensten

Violincharakters an die menschliche Stimme sowie an verschiedene Blasinstrumente, z. B. an die Flöte, Klarinette, Oboe und auf der G-Saite an das Horn erinnert. Endlich ist aber dem Klangwesen der Stradivari-Violinen noch ein, durch Worte nicht näher zu bezeichnender poetisch verklärter Schmelz eigen, der in dieser eigenartigen Ausprägung sich nicht wieder bei andern Meistern des Geigenbaues geltend macht.

So ausschließlich auch für den Hörer der Tongehalt eines Instrumentes in Betracht kommt, so ist er doch keineswegs getrennt von der Formgebung desselben zu denken. Man kann freilich nicht sagen, daß eine Geige schön klingt, weil sie schön aussieht; ihre äußere Schönheit ist etwas durchaus Relatives. Wohl aber ist es erwiesen, daß die Konstruktion, also die Form des Schallkörpers in inniger Wechselwirkung zum Tongehalt desselben steht. Je zweckmäßiger nun diese Konstruktion ist, je mehr die einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen in Proportion sich befinden, je harmonischer also die Durchbildung des Geigenkörpers ist, desto mehr muß auch der Tongehalt gewinnen. Diese Thatsache läßt sich bei allen Meistern des Violinbaues beobachten, und bei Stradivari zeigt sie sich in höchster Vollendung. Hieraus resultirt mit Evidenz, daß seine Formgebung, welche von Kennern schön genannt wird, keine zufällige, sondern eine nothwendige ist.

Die zahlreichen Nachahmer des Meisters haben nichts unversucht gelassen, in seine Fußtapfen zu treten. Man hat die Violinen Stradivari's nach allen Seiten hin aufs genaueste analysirt, untersucht und ausgemessen; man hat geglaubt, auf wissenschaftlichem Wege zu dem Geheimnis seines Verfahrens gelangen zu können, man hat endlich seine Instrumente täuschend kopirt, und trotz alledem nicht die gewünschten Resultate zu erreichen vermocht. Sehr natürlich, denn es fehlte die Hauptsache bei diesem Beginnen, der schaffende Geist, welcher sich in den Leistungen Stradivari's so glänzend manifestirt. Es ist den Menschen hier ebenso ergangen, wie in allen anderen Dingen, wo die sklavisch treue, aber seelisch todte Nachahmung an die Stelle freier schöpferischer Thätigkeit tritt.

Die Gegenwart besitzt noch eine beträchtliche Anzahl Stradivari'-

scher Instrumente, darunter auch Bratschen und Celli; Fétis schätzt ihre Gesammtzahl auf mehr als 1000. Ein Theil derselben ist nebst den Erzeugnissen anderer italienischer Meister leider durch den Vandalismus unberufener Pfuscherhände zu Grunde gerichtet worden. Es gab nämlich eine Zeit, da man in dem Wahn befangen war, die italienischen Instrumente seien zu stark im Holz, und könnten durch Beseitigung dieses vermeintlichen Übelstandes nur gewinnen. So wurde ein nicht geringer Theil der vorhandenen Instrumentenbestände durch Ausschaben oder, wie der Handwerksausdruck besagt, durch „Ausschachteln" des Resonanzbodens und der Unterdecke geschwächt und auf diese Weise gewissermaßen degenerirt, ein eben so beklagenswerther als unersetzlicher Verlust für die musikalische Welt. Der Werth guter, unverdorbener Instrumente aus der italienischen Meisterzeit ist mit dadurch bei dem gesteigerten Bedürfnis der Gegenwart ungemein in die Höhe gegangen. Stradivari soll für seine Geigen mit 4 Louisd'or honorirt worden sein. Zu Anfang dieses Jahrhunderts kosteten sie bereits 100 Louisd'or und gegenwärtig erhebt sich der Preis für eine wohlerhaltene Violine dieses Meisters bis zu 12 000 Mark und mehr. Nicht selten ist hierbei die Liebhaberei entscheidend, die bekanntlich in betreff von Kunstgegenständen mitunter an Monomanie grenzt. Man weiß, daß es in der englischen Geldaristokratie Persönlichkeiten giebt, die lediglich des todten Besitzes halber werthvolle oder auch seltene Kunstschätze käuflich erwerben, ohne einmal Anderen den Mitgenuß an denselben zu gewähren. Es sollen unter diesen seltsamen Liebhabern auch einige existiren, die, im Besitz kostbarer Stradivarigeigen, sich dem anspruchslosen Vergnügen widmen, dieselben nicht etwa zu spielen, sondern gelegentlich nur zu besehen. Thatsache ist es jedenfalls, daß die Zahl der intakten noch vorhandenen italienischen Meisterinstrumente für die musikalische Praxis, wenigstens vor der Hand, auf bedauerliche Weise durch einen unfruchtbaren Privatbesitz geschmälert wird.

Was Stradivari nach 1725, also etwa von seinem 80. Lebensjahre ab noch geschaffen hat, läßt mehr und mehr die Schwäche des Alters erkennen. Hauptsächlich von seinen beiden Söhnen Omobono († 1742) und Francesco († 1743), sowie von seinem Schüler

Carlo Bergonzi bei der Arbeit unterstützt, war er in dieser Zeit zudem überwiegend auf dem Wege der Anleitung thätig. Dennoch entsagte er, wie wir gesehen haben, erst ein Jahr vor seinem Tode völlig dem so lange mit vollster künstlerischer Hingebung gepflegten Beruf.

Stradivari's schöpferischer Geist leuchtet noch einmal hell auf in den Gebilden seines besten Schülers, des Cremonesers Joseph Anton Guarnerius, gewöhnlich Giuseppe Guarneri genannt. Der Name desselben geht wie der Name Amati durch mehrere Generationen. Als Stammvater wird Andreas Guarnerius, geb. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert, genannt. Einer der ersten Schüler des Nicolaus Amati, fällt seine Thätigkeit zwischen die Jahre 1650—1695. Er hält sich in seinen Arbeiten zur Hauptsache an die Überlieferungen seines Lehrers.

Als Sohn und Schüler des Andreas Guarnerius folgt dann ein Joseph Guarnerius, 1680—1730, der sich theils an Stradivari, theils an seinen Vetter, den schon genannten gleichnamigen und bei weitem bedeutenderen Giuseppe Guarneri anlehnt. Ein zweiter Sohn des Andreas G., Namens Pietro, dessen Produktionszeit von 1690—1725 angegeben wird, ansässig in Mantua, blieb trotz großen Fleißes gegen die Leistungen seines Bruders zurück.

Ferner erscheint noch ein Enkel des Andreas Guarnerius, gleichfalls Pietro, 1725—1740, Sohn des Joseph, auf dem Schauplatz der Familienthätigkeit, dessen Instrumente denjenigen seines Vaters und Lehrers nahe kommen.

Endlich entsproß aus einer Seitenlinie der Guarnerifamilie das Haupt derselben, der bereits wiederholt genannte Giuseppe Guarneri, mit dem seltsamen Beinamen „del Gesù“, geb. den 8. Juni 1683, gest. 1745. Sein Vater, Johann Baptist, war ein Bruder des Andreas Guarnerius.

Man besitzt von diesem Künstler, den manche Kenner mit Stradivari gleichstellen, Instrumente aus den Jahren 1725—1745. In der That kann ein Theil seiner Geigen mit den besten gleichartigen Erzeugnissen Stradivari's rivalisiren. Ja, diesen wird von den exklusiven Verehrern Guarneri's die Superiorität zuerkannt. Dies ist

indes lediglich Geschmacksache. Genug, daß beide Männer in ihrer Sphäre Außerordentliches geleistet haben. Immerhin muß dem Lehrer ein Vorsprung vor dem Schüler, wenigstens in einer Beziehung zuerkannt werden. Wie tüchtig und gediegen auch die besten Violinen Guarneri's gestaltet sind, ihnen mangelt nicht selten die Vollendung der Arbeit. Das Tonvolumen der Guarnerigeigen ist im Allgemeinen scheinbar breiter und namentlich für den Spieler frappanter als das der Stradivarigeigen. Doch fehlt ihm in der Regel das konzentrisch Zusammenhaltende und Intensive der letzteren. Auch hat er bei aller Noblesse nicht völlig den vergeistigten Charakter des Stradivaritones. Guarneri adoptirte die flache Wölbung seines Lehrers; in manchen minder wichtigen Beziehungen der Formgebung unterscheidet er sich aber von demselben sehr wesentlich, so namentlich im Zuschnitte der F-Löcher, welche an die Brescianer Schule erinnern, und in den Windungen der bei Stradivari ungleich schöner und regelmäßiger gebildeten Schnecke. Über das Leben Guarneri's werden romanhafte Dinge erzählt, allein sie sind nicht verbürgt. So viel geht aber mit Sicherheit aus den durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Berichten hervor, daß er ein unstätes Leben voller Bedrängnisse führte: er scheint eines jener halt- und charakterlosen Genies gewesen zu sein, die, ihren Leidenschaften ergeben, jeder glücklicheren Gestaltung des Daseins gewaltsam entgegenarbeiten. Man hat hierin die Erklärung für die oft nachlässige, wenn auch im Allgemeinen von hoher Begabung zeugende Arbeit gesucht, durch welche eine Anzahl seiner Instrumente gekennzeichnet ist. Eines der schönsten Exemplare, ehedem Paganini's Favoritgeige, die der epochemachende Virtuose scherzweise seine „Kanone“ nannte, befindet sich infolge testamentarischer Verfügung unter Schloß und Riegel in dem Palazzo municipale zu Genua. Auch sie ist, gleich manchen Stradivarigeigen, durch einen Akt persönlicher Eitelkeit auf immer für die ausübende Kunst des Violinspiels verloren.

Mit Giuseppe Guarneri schließt die Glanzepoche des italienischen Geigenbaues ab. Es folgt nun eine beträchtliche Zahl zum Theil sehr geschickter Männer, die als Nachahmer der vorhandenen Muster thätig sind, aber nur als Instrumentenmacher zweiten und dritten

Ranges gelten. Die namhaftesten derselben sind: Paolo Albani, Schüler von Nicolaus Amati, lebte und wirkte von 1650—1680 in Palermo; Carlo Bergonzi (1712—1750), Stradivari's sehr geschätzter Schüler, der die Arbeiten seines Meisters so getreu zu kopiren verstand, daß in manchen Fällen die Autorschaft zweifelhaft bleibt; Alessandro Gagliano (1695—1730), angeblich Schüler Stradivari's; Paolo Grancino in Mailand (1665—1690), Schüler des Nicolaus Amati, nebst seinen Söhnen Giov. Baptista und Giovanni Grancino; Lorenzo Guadagnini (1695—1742), neben Bergonzi der angesehenste Schüler Stradivari's; Joannes Baptista Guadagnini (1750—1785); Domencio Montagnana (1700—1750), gleichfalls Schüler Stradivari's, Francesco Ruggeri, Giacinto Ruggieri, Giovanni Baptista Ruggieri, Vincenzio Ruggieri und Pietro Giacomo Ruggeri; Santo Seraphin (1730—1745); Nicola Gusetto (um 1730); Laurentius Storioni (1780—1804) und Carlo Giuseppe Testori (1690—1710).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa ein Menschenalter nach Stradivari's Tode, gewahren wir ein allmäliges Erlöschen der Geigenbaukunst in Italien. Die Ausläufer der Hauptstämme sterben nach und nach ab und kein junger Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Allenfalls wäre nur noch Francesco Pressanda, welcher in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zu Turin nach Stradivari's Vorbild arbeitete, zu erwähnen.

Eine Reminiscenz jener Glanzepoche des italienischen Geigenbaues, welche sich heute noch geltend macht, ist die römische und neapolitanische Darmsaitenfabrikation, deren qualitative Ergebnisse immer den Vorzug vor allen andern derartigen Erzeugnissen bewahrt haben. Es scheint, daß in dieser Beziehung Klima und Material von bestimmendem Einfluß sind.

Die Thatsache, daß der Geigenbau von den Italienern zuerst in hingebender Weise kultivirt wurde, und durch sie alsbald seine vollste und reichste Ausbildung erfuhr, steht offenbar mit einer Seite der eigenthümlichen Kunstanlage dieses Volkes im engsten Zusammenhang. Die reiche Stimmbegabung desselben und die daraus folgende

Feinfühligkeit betreffs des elementaren Wohlklanges bildeten eine Grundursache dafür. Als zweites Bedingnis tritt dann der Sinn für einfache, plastische und leicht übersichtliche Verhältnisse der Formgebung hinzu. Sehr charakteristisch ist es für den Kunstgeist der Italiener, daß sie an der, von den Deutschen mit außerordentlichem Erfolg bewirkten Ausbildung und Vervollkommnung des Klaviers [1]) keinen hervorragenden Antheil nahmen. Die umständliche Mechanik dieses Instrumentes, welche heute eine höchst komplicirte und künstliche ist, erregte nicht weiter ihr Interesse, während die Vervollkommnung eines so einfachen Organismus, wie derjenige der Violine, ihre rastlose Thätigkeit beinahe zwei Jahrhunderte hindurch fesselte. Daß dann unter den einzelnen Provinzen Italiens die Lombardei der Hauptschauplatz dieser Thätigkeit wurde, ist ganz natürlich. Hier wirkte nämlich die geographische Lage bestimmend ein. Das weitverzweigte Gebiet der Alpen, an deren Fuß sich die fruchtbare, von einem seit alten Zeiten kunst- und gewerbfleißigen Volksstamme bewohnte Lombardei hinstreckt, lieferte, wie schon früher bemerkt, jene treffliche Qualität des Tannenholzes, die für die Oberdecke (Resonanzboden), den wichtigsten Theil der Violine, ein sehr wesentliches Erfordernis ist.

Das Holz der Gebirgstanne erweist sich keineswegs durchweg verwerthbar für den Instrumentenbau. Der Standort des Baumes, dessen völlige Reife vorauszusetzen ist, kommt dabei vornehmlich in Frage. Gutes Resonanzholz bedingt vor allem die Eigenschaften möglichster Dichtigkeit und Homogenität. Die Natur erzeugt sie indessen vorzugsweise in den Regionen der Gebirgswelt, wo Klima und Jahreszeitenwechsel die meiste Stabilität haben, wo Wachsthumsperiode und Vegetationsunterbrechung möglichst regelmäßig und gleichförmig alterniren. Ein weiteres Erfordernis ist dürrer, magerer Felsboden, damit der Wuchs mäßig langsam vor sich geht. Eine fette, humusreiche Erdschicht liefert schnell aufschießendes, säftereiches und so zu sagen schwammiges Material, welchem schlechterdings für den Instrumentenbau die nöthige Konsistenz fehlt.

---

1) S. Oscar Paul's „Geschichte des Klaviers“. Leipzig bei Payne. 1868.

Die richtige Auswahl des Holzes fordert von dem Instrumentenmacher eine gründliche Kennerschaft, welche nur durch langjährige Erfahrung und feine Beobachtungsgabe erworben werden kann. In dieser Hinsicht bekunden die italienischen Meister des Geigenbaues, wenigstens diejenigen ersten Ranges, ihre Überlegenheit über die Spätergekommenen. Freilich waren sie bei der Wahl ihres Materials weniger beschränkt als die neuere und neueste Zeit. Denn infolge der seit lange schon bestehenden Massenfabrikation von Streichinstrumenten aller Gattungen sind die dazu geeigneten Holzvorräthe so erschöpft, daß wahrhaft gutes Resonanzholz jetzt zu den Seltenheiten gehört.

Man findet übrigens schon bei den Erzeugnissen italienischer Meister zweiten und dritten Ranges aus dem 18. Jahrhundert häufig die Verwendung eines mittelmäßigen Deckenholzes. Diese Erscheinung dürfte sich indes mehr auf unzureichende Einsicht der betreffenden Produzenten als auf einen damaligen Mangel an brauchbarem Holze gründen. Jedenfalls ist die Thatsache feststehend, daß mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Kunst des Violinbaues sehr schnell in Verfall gerieth, sei es nun, daß die Traditionen der Hauptschulen durch Zufall bald verloren gingen, oder daß die Vertreter derselben ihre Erfahrung und Kunstfertigkeit nicht weiter vererbten.

Es wurde vorhin bemerkt, daß die Resonanzdecke den wichtigsten Theil der Violine bilde. Hiermit soll keineswegs die Bedeutung der übrigen Violintheile, als Unterdecke, Zargen, Hals, Steg, Stimme und Balken, unterschätzt werden. Die vier ersteren derselben werden in der Regel von Ahornholz (nur selten haben die alten Meister statt des Ahorn Birnbaumholz zu der Unterdecke verwendet), die beiden letzteren, gleich der Oberdecke, von Resonanzholz gefertigt. Bei Fétis findet sich die von Vuillaume herrührende Angabe, daß die Cremoneser Meister ihr zum Geigenbau erforderliches Ahornholz aus Croatien, Dalmatien und sogar aus der Türkei bezogen haben.

Unter den berühmtesten Instrumentenmachern des 17. Jahrhunderts glänzt auch ein deutscher Name: Jacob Stainer, geb. 14. Juli 1621 im Dorfe Absom bei Hall im Unterinnthale, gest. 1683. Dieser bildete sich in der Metropole des Geigenbaues bei Nicolaus

Amati. Seine Violinen wurden ehedem hoch geschätzt[1]; in neuerer und neuester Zeit sind sie jedoch durch die italienischen Instrumente ersten und zweiten Ranges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Stainer's Arbeiten lassen hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung den Einfluß seines Lehrmeisters nicht verkennen, obwohl in ihnen die Schönheitslinie, namentlich was die gar zu starke Wölbung betrifft, etwas eingebüßt hat. Sie sind aber ebenso gediegen als sauber ausgeführt. Der zwar nicht große, und etwas spitze, doch anmuthige Ton seiner Violinen erinnert gleichfalls an Amati; nur ist ihm nicht völlig die sympathische Noblesse seines Vorbildes eigen. 1669 wurde er vom österreichischen Kaiser zum „Hofgeigenmacher“ ernannt, was aber nicht verhinderte, daß er mit seiner Familie in die drückendste Noth gerieth. Dazu kamen religiöse Verfolgungen. So vom Schicksal heimgesucht, starb er im Wahnsinn.

Jacob Stainer stand als Künstler bei seinen Lebzeiten in ungewöhnlichem Ansehn und nicht minder nach seinem Tode als Hauptbegründer der tyroler-, mithin einer specifisch deutschen Geigenbauschule. Er hat viele Schüler und Nachahmer gefunden, von denen die erwähnenswerthesten Matthias Albani aus Botzen, geb. 1621, gest. 1673, Egidius Klotz (1660—1675)[2] und dessen Sohn Matthias (1670—1720) aus Mittenwald sind. Der letztere legte in seiner Vaterstadt den Grund zu der dort betriebenen Geigen- oder richtiger gesagt Streichinstrumentenfabrikation im Großen, und diese ist heute die Haupterwerbsquelle der Bewohner des bayrischen, hart an der tyroler Grenze belegenen Gebirgsstädtchens. Man hat dort das

1) Wie sehr dies noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Fall war, ist aus Löhlein's Violinschule (1774) zu ersehen. In derselben wird S. 129 gesagt: Stainer habe „seinen Lehrmeister Amati übertroffen“, und seinen (Stainer's) Geigen gebühre „zum Solospielen der Vorzug vor allen übrigen“. Über Stradivari's Geigen bemerkt Löhlein dagegen, sie hätten „plumpe Schnecken und Ecken, eine eigene Art F-Löcher“ und seien „stark im Holtze“. „Sie haben daher, so fährt L. fort, einen festen durchdringenden, Hoboe-artigen, aber dabey dünnen Ton.“ Heute gilt von allen diesen Behauptungen in Betreff der Geigen Stainer's und Stradivari's das gerade Gegentheil.

2) Die obigen Jahreszahlen beziehen sich auf die Arbeitszeit des Matth. Klotz in Mittenwald.

Prinzip der getheilten Arbeit eingeführt. Abgesehen davon, daß einzelne Betheiligte ganze Instrumente für sich fertigen, besteht im Allgemeinen die Einrichtung, daß der Eine Oberdecken, der Andere Unterdecken, ein Dritter Zargen, ein Vierter Hälse u. s. f., und zwar nicht bloß vorübergehend, sondern Jahr aus Jahr ein, doch nur während der Wintermonate, macht. Diese einzelnen Theile werden in verschiedenen Graden je nach Beschaffenheit der Arbeit von den sogenannten „Verlegern", angesehenen Einwohnern des Orts, honorirt, die mit der Waare einen ausgedehnten, sogar überseeischen Handel treiben. Für die Zusammenstellung der einzelnen Theile zu einem Ganzen giebt es besondere Arbeiter, desgleichen für Lackirung und Montirung der Instrumente. In Mittenwald bestehen gegenwärtig zwei dergleichen „Verleger", die Handlungshäuser Neuner und Hornsteiner, sowie Baader und Comp. Die bayrische Regierung ließ es sich angelegen sein, für die Hebung der Mittenwalder Instrumentenfabrikation mancherlei zu thun. So gründete sie in Mittenwald eine Geigenmacherschule, welcher italienische und tyroler Instrumentenexemplare namhafter alter Meister als Modelle überwiesen wurden. Dann auch gewährte sie den Mittenwaldern das Recht, jeden für den Streichinstrumentenbau besonders geeignet erscheinenden Baum der bayrischen Staats- und Privatwälder zum amtlichen Taxwerth anzukaufen.

Außer Mittenwald wird auch in vielen Ortschaften des sächsischen Voigtlandes, namentlich aber in Markneukirchen und Klingenthal die Instrumentenfabrikation schwunghaft betrieben. Die Anfänge dieser Industrie reichen bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Den Grund dazu legten böhmische Einwanderer.[1])

Wie bedeutend die Instrumenten- und Saitenfabrikation schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts im sächsischen Voigtlande betrieben wurde, zeigt ein Bericht in der Allgem. musik. Ztg. vom Jahre 1800 (Nr. 1). Es finden sich dort folgende Angaben: „In Neukirchen arbeiteten Jahr aus, Jahr ein 78 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratschen, Bässen rc., und 26 Meister (mit Gesellen und

1) S. „Die Fabrikation mus. Instrumente im sächs. Voigtlande v. Berthold und Fürstenau. (Leipzig bei Breitkopf u. Härtel, 1876)". Obige auf die sächsische Instrumentenfabrikation bezügliche Notizen sind dieser Broschüre entnommen.

Lehrlingen) an Bögen, 30 an Darmsaiten. In Klingenthal arbeiteten 85 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen. Neukirchen lieferte jährlich 30,000 Bund Saiten, 18,000 Geigen, 50 bis 60 Kontrabässe, 6000 Messinginstrumente und 18,000 Violin- und Baßbögen. Doch giebt es Jahrgänge, in denen diese Ziffern (nach Maßgabe der Bestellungen) um vieles überstiegen werden. In Klingenthal und Umgegend beschäftigt man sich überwiegend mit dem Geigenbau. Das Minimum der dort jährlich gefertigten Violinen beträgt 36,000 Stück".

Seit jener Zeit hat der voigtländer Instrumentenbau, und was dazu gehört, einen großartigen Aufschwung genommen. Zu Beginn der siebziger Jahre wurden in Markneukirchen alljährlich circa 3200 Dutzend Violinen, 40—50 Dutzend Violoncelle, 7—800 Bässe, 1000 Dutzend Guitarren, 4000 Zithern, 30 Lauten und Mandolinen, 40 Harfen, 550 Trommeln, 80 Dutzend Tambourins und 12 Dutzend Metronome (ohne Uhrwerk, seit 1870 auch mit Uhrwerk) gearbeitet. Außerdem lieferte Markneukirchen ungefähr 36,000 Dutzend Violin-, Violoncell- und Baß-Bögen pro Jahr. An Holzblasinstrumenten wurden gefertigt: 17,000 große und 10,000 kleine Flöten, 2500 Flageoletts und 3000 Klarinetten. (Über die Fagottfabrikation fehlen nähere Angaben.) Ferner wurde eine große Zahl von Blechinstrumenten zu der angegebenen Zeit im Laufe eines Jahres zu Markneukirchen fabrizirt. Für diesen Zweig waren damals über 400 Arbeiter in dem Orte thätig. Diese Zahlen zeigen, welche Steigerung der Instrumentenbau allein in Markneukirchen erfahren hat. Auch die Saitenfabrikation läßt dies ersehen. In den siebziger Jahren wurden in dem genannten Orte alljährlich etwa 450,000 Stock (= 13,500,000 Stück) Darmsaiten gemacht. Selbstverständlich hat sich diese Produktion bis heute noch wesentlich vermehrt, da die Bedürfnisse für das In- und Ausland fortwährend steigen. Rechnet man hinzu, was außerdem in Klingenthal und anderen Ortschaften des sächsischen Voigtlandes Jahr aus Jahr ein zu Stande gebracht wird, so ergiebt sich ein staunenswerthes Resultat der dortigen Industrie.

Was nun speciell den Geigenbau betrifft, der hier allein für uns in Frage kommt, so ist darüber Folgendes zu bemerken: Die

voigtländer Verfertiger von Violinen arbeiteten ursprünglich und bis in die neuere Zeit nach einem eigenen unansehnlichen Modell. Diese so erzeugten und unter dem Namen „Voigtländer Geigen" bekannten Instrumente, welche noch vielfach bei Musikern und anspruchslosen Dilettanten im Gebrauche sind, haben einen, ihrem unvortheilhaften Bau entsprechenden kleinen, dünnen Ton. Seit etwa vier Decennien aber nahm man die Meistergeigen der cremoneser Schule zum Vorbild und brachte es dann bald zu besseren Leistungen. Gegenwärtig giebt es in Markneukirchen sehr geschickte Arbeiter. Unter ihnen ist beispielsweise Heinrich Heberlein jun. mit Auszeichnung zu nennen.

Natürlich werden in Markneukirchen u. s. w. Instrumente verschiedener Qualität geliefert, wonach sich auch die Preise richten.

Jede größere deutsche Stadt besaß übrigens, seitdem der Geigenbau sich nach und nach verallgemeinerte, wenigstens einen, wenn nicht einige mehr oder minder geschickte Instrumentenmacher. Von denselben seien hier nur genannt: Daniel Achatius Stadlmann († 27. Okt. 1744, 64 Jahre alt) in Wien, Leopold Witthalm (zweite Hälfte des 18. Jahrh.) in Nürnberg; Simpertus Niggell in Füßen bei Hohenschwangau; Anton Bachmann (geb. 1716, gest. 1800) zu Berlin; Ulrich Eberle in Prag; Jauch in Dresden; Hunger in Leipzig; Schonger in Erfurt; Ernst in Gotha; J. Carl Leeb († 1819, 27 Jahre alt) in Wien, Franz Geisenhof († 1821, 67 Jahre alt) in Wien, und dessen Schüler Joh. Bapt. Schweitzer († 1875, 77 Jahre alt) in Pest; Anton Fischer († 1879, 85 Jahre alt) in Wien, Nikolaus Sawitzki († 1850, 58 Jahre alt), und der Schüler J. B. Schweitzer's Gabriel Lemböck. Mit letzterem, welcher am 16. Okt. 1813 zu Pest geboren und seit 1840 in Wien etablirt ist, kommen wir auf die deutschen Streichinstrumentenmacher der Gegenwart, unter denen Gabriel Lemböck eine hervorragende Stellung einnimmt. Seine Leistungen sind insbesondere in Österreich hochgeschätzt, wie seine Ernennung zum k. k. Hof-Instrumentenmacher und mannichfache ihm im Vaterlande zutheil gewordene Auszeichnungen beweisen. Aber auch in den weitesten Kreisen des Auslandes genießt er eben so viel Ruf als Ansehn. So ist er im Besitz aller Weltausstellungs-Medaillen.

Am 15. Februar 1879 feierte Lemböck das 50jährige Jubiläum als Instrumenten- und Geigenbauer.

Nächst Lemböck wäre dem Alter nach Carl Adam Hörlein, geb. 1829 zu Winkelhof in der Nähe von Würzburg, zu erwähnen. Hörlein war während der vierziger Jahre bei Joseph Vauchel, ehedem Hofinstrumentenmacher des Großherzogs von Toskana, in der Lehre. Diesem für seine Zeit tüchtigen Manne verdankt er eine gute Grundlage. Weitere Ausbildung empfing Hörlein in Wien, wo er sich drei Jahre lang aufhielt, und zunächst beim Hofinstrumentenmacher Anton Hoffmann, sodann aber bei Gabriel Lemböck arbeitete. Im Jahre 1853 ließ er sich in Kitzingen, und 1866 in Würzburg nieder, wo er noch gegenwärtig thätig ist. Hörlein's Leistungen im Repariren alter, sowie im Anfertigen neuer Instrumente werden von Kennern und Liebhabern ungemein geschätzt.[1]).

Zu den vorzüglichsten deutschen Geigenmachern der Gegenwart gehört August Riechers, geb. am 8. März 1836 in Hannover. Er begann seine Laufbahn bei L. Bausch in Leipzig, hielt sich dann in mehreren anderen Städten zur weiteren Ausbildung auf, und ließ sich 1862 in seiner Vaterstadt nieder. Auf speciellen Wunsch Joseph Joachim's, der seit lange schon das Talent und die außergewöhnliche Leistungsfähigkeit Riechers', insbesondere auch für die Wiederherstellung alter werthvoller Instrumente ehrend anerkannt hat, verlegte er sein Atelier im Herbst 1871 nach Berlin. Riechers hat sich gleich seinen Kollegen bei dem Bau seiner im Laufe der Zeit zahlreich gefertigten Instrumente — es sind bereits an 1000 Violinen und über 200 Violoncelle aus seiner Werkstatt hervorgegangen — die Muster der altitalienischen Meister ersten Ranges zum Vorbild genommen. Die wichtigste Eigenschaft für einen Geigenmacher ist, ganz abgesehen von der erforderlichen technischen Meisterschaft, ein fein ausgebildeter Tonsinn. Er muß wissen, wie eine gute Violine zu klingen hat, und überdies die Fähigkeit besitzen, den innerlich sich

1) Es ist derselbe Streichinstrumentenmacher, welcher nach genauer Angabe Hermann Ritter's, Professor an der Würzburger Musikschule, Violen von großem Format und sonorem, voluminösem Klang gefertigt hat. Siehe hierüber Ritter's Schrift: „Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues."

vorzustellenden Ton dem Instrumente gleichsam zu imprägniren. Daß Riechers über diese Kunst gebietet, beweisen seine Arbeiten, deren Vortrefflichkeit durch glänzende Zeugnisse Joachim's, Sarasate's, Miska Hauser's, Ole Bull's und anderer berühmter Geigenmeister beglaubigt worden ist.

Guten Ruf als Violinbauer besitzt ferner W. Lenk. Geboren 1840 in Schönbach bei Eger in Böhmen, bildete er sich für sein Fach zunächst in Markneukirchen unter der Leitung Klüher's, arbeitete dann fünf Jahre lang in Berlin, sodann bei Ernst Liebig in Breslau, und weiterhin in Wien, Pest und München. Gegenwärtig ist er in Frankfurt a. M. etablirt. Bei der 1881 stattgehabten allgemeinen deutschen Patent- und Musterschutzausstellung in dieser Stadt wurde ihm die silberne Medaille für seine Leistungen zuerkannt.

Außer den vorstehend erwähnten deutschen Bogeninstrumentenmachern giebt es gegenwärtig noch einige andere beachtenswerthe Männer dieses Faches, wie z. B. Otto Schünemann, Direktor der Geigenmacherschule zu Schwerin, Neuner in Berlin, Höhne in Weimar, Hammig in Leipzig und Hofinstrumentenmacher Ramftler in München. Sie alle beweisen durch ihre Leistungen, daß der deutsche Geigenbau in den beiden letzten Decennien einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen hat, und daß die nächsten Generationen hoffentlich keine Ursache haben werden, um einen, allerdings mit jedem Jahrzehnt wünschenswerther erscheinenden Zuwachs an guten, und selbst ausgezeichneten neuen Violinen besorgt zu sein.

Frankreich wurde von Italien her etwa um dieselbe Zeit, ja, wie es scheint, sogar noch früher als Deutschland in Betreff des Streichinstrumentenbaues beeinflußt.[1]) Denn schon gegen 1566 hatte Andreas Amati Violinen, Violen und Bässe für den Hof Charles IX. zu liefern. Trotz dieser Vorbilder blieb aber die einheimische Fabrikation lange Zeit hindurch mittelmäßig. Wenn auch der Grund hiervon theilweise darin gelegen haben mag, daß sich in

1) Über die französischen Geigenbauer älterer und neuerer Zeit finden sich speciellere Mittheilungen in H. M. Schletterer's „Studien zur Geschichte der französischen Musik. Th. II, S. 104 ff. (Berlin bei R. Damköhler).

Frankreich anfangs nicht die rechten Leute für diesen Industriezweig fanden, so darf doch wohl als Hauptursache der geringen Ergebnisse im 17. und 18. Jahrhundert jener engherzige Zunftzwang angesehen werden, welcher zu jener Zeit dem französischen oder, was damit gleichbedeutend war, dem pariser Handwerkerthum auferlegt war. Die Korporation der pariser Instrumentenmacher, welche aus vier Abtheilungen, nämlich aus den Fabrikanten für Saiteninstrumente, für Blasinstrumente, für Orgeln und für Klaviere bestand, hatte Statuten, welche fremdländischen Arbeitern den Zuzug aufs Äußerste erschwerten, wenn nicht ganz unmöglich machten. Damit war ein stagnirender Zustand gegeben, der nur durch die Einwirkung frisch herzukommender tüchtiger Kräfte hätte beseitigt werden können. In einem falsch verstandenen Patriotismus beschränkten sich die Franzosen aber auf sich selbst. Mit Formensinn begabt, ahmten sie die Muster des italienischen Geigenbaues äußerlich nach, ohne ihnen jedoch die Haupteigenschaft eines schönen Tones geben zu können. Als derartige Verfertiger von Streichinstrumenten werden namhaft gemacht: Pilet, Despous, Véron, Médard, Boquay, Pierray, Gaviniés, der Vater des berühmten französischen Geigers, Guersan, Saint Paul, Claude Boivin und Vuillaume von Mirécourt, der Vater des bekannten pariser Geigenmachers.

Erst mit dem Auftreten des Nicolas Lupot in Paris, zu Ende des 18. Jahrhunderts, begann die Streichinstrumentenfabrikation Frankreichs sich zu heben. Dieser Mann war mit Verständnis in die Kunst Stradivari's eingedrungen, dessen Meisterleistungen sein Ideal wurden. Im Jahr 1758 zu Stuttgart geboren, wo sein Vater, ein Franzose, als Violinbauer lebte, empfing er von diesem die erste Unterweisung für seine spätere Berufsthätigkeit. Im Jahre 1767 wandte sich der alte Lupot mit seinem Sohn wieder der Heimath zu und ließ sich in Orléans nieder, von wo der letztere 1794 nach Paris ging, um sich dort für immer seßhaft zu machen. Er starb 1824. Seine Instrumente, an denen nur die, nicht vollkommen geglückte Lackirung zu wünschen läßt, fanden in Frankreich bald nach ihrer Vollendung großen Beifall. Gegenwärtig werden sie ihres ausgezeichneten Klanges halber aber auch im Auslande sehr geschätzt und

in folge dessen mit um so höheren Preisen bezahlt, als die ohnehin nicht in großer Zahl existirenden Exemplare sich mehrentheils in festen Händen befinden.

Lupot's bester Schüler, Nicolaus Eugen Gand (gest. 6. Febr. 1892), setzte die in der Lehre empfangenen Traditionen fort und lieferte eine ziemlich bedeutende Anzahl guter Instrumente.

Ein anderer Zögling Lupot's ist Sebast. Philippe Bernadel, geb. 1802 in Mirécourt, gest. 1870. Nachdem er sich in seinem Heimathorte vorgebildet, kam er nach Paris und trat als Arbeiter bei Nicolas Lupot, sodann aber bei dem obengenannten Gand ein. 1826 errichtete er eine eigene Werkstatt, welche bis 1859 bestand. Dann ging er mit seinen beiden Söhnen Ernst August und Gustav Adolph ein Compagniegeschäft unter der Firma Bernadel et Fils ein. Diese Verbindung erfuhr nach dem Tode des alten Bernadel, welcher übrigens schon 1866 sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, dadurch eine Veränderung, daß die Söhne Bernadels sich mit Eugen Gand zu der noch gegenwärtig in Paris bestehenden Firma vereinigten.

Gleichzeitig mit Nicolas Lupot, und nach ihm, war eine nicht geringe Anzahl respektabler französischer Geigenmacher thätig, von denen hier nur François Chanot hervorgehoben sei. Geb. 1788 in Mirécourt, bildete er sich ursprünglich zum Marine-Ingenieur aus. Akustische Versuche, mit denen er sich nebenbei beschäftigte, gaben ihm Veranlassung, im Jahre 1817 eine Violine von absonderlicher Beschaffenheit zu konstruiren. Die äußere Form derselben war die schon im 15. Jahrhundert üblich gewesene guitarrenartige. Im Innern seines neu hergestellten Instrumentes hatte er die gänzlich vom Herkommen abweichende Einrichtung getroffen, daß der Balken, anstatt unter der G-Saite hinlaufend, in der Mitte der Resonanzdecke angebracht und der Stimmstock nicht hinter, sondern vor dem Steg placirt war. Auf diese so hergestellte Geige nahm Chanot ein Patent, welches ihm aber keine sonderlichen Vortheile gewährt haben mag; denn schon 1724 gab er, nachdem sein Bruder Georg, ein feiner Kenner und geschickter Reparateur alter Meistervioline, 1819 als Gehilfe bei ihm eingetreten war, die Instrumentenfabrikation wieder auf, um

zu seinem eigentlichen Berufe zurückzukehren. Er starb 1828 als Ingenieur erster Klasse in Rochefort.

Die bedeutendste Erscheinung unter den französischen Geigenbauern des gegenwärtigen Jahrhunderts war unstreitig J. B. Vuillaume, der Sprosse einer Instrumentenmacher-Familie in Mirécourt, wo er am 7. Oktober 1798 geboren wurde und auch seine erste Ausbildung empfing. Als er 1818 nach Paris kam, wurde er zunächst von François Chanot als Mitarbeiter für den Violinbau nach dessen neu construirtem Modell beschäftigt. Indessen scheint ihn diese Thätigkeit, vielleicht in richtiger Erkenntniß der Unzweckmäßigkeit des Chanot'schen Verfahrens, nicht befriedigt zu haben. Wenigstens wechselte er nach Verlauf von drei Jahren schon die Kondition und trat bei dem Orgelbauer Lété als Gehilfe ein, dessen Compagnon er von 1825—1828 wurde, von dem er sich dann aber trennte, um ein eigenes Geschäft zu begründen. In der ersten Zeit seiner selbstständigen Wirksamkeit fanden sich für seine Instrumente wenig Liebhaber, was ihn dazu veranlaßte, sein Glück dadurch zu versuchen, daß er die Geigen und Violoncelle der italienischen Meister nachahmte und diese Imitationen für echte Instrumente verkaufte. Diese wenig reelle Unternehmung gelang vollkommen. Er erzielte mit diesen Fabrikaten einen großen Absatz, vermöge dessen er den Grund zu seinem Reichthum legte. Später baute er hauptsächlich nach dem Vorbilde Stradivari's, ohne jedoch diese, in großer Anzahl gefertigten und nach allen Himmelsrichtungen versandten Erzeugnisse als Originale auszugeben. Seine Instrumente waren ehedem von jungen Geigern sehr begehrt und sind es zum Theil, namentlich in Frankreich, auch jetzt noch. Indessen werden sie, wie wohl die Mehrzahl aller neuen Streichinstrumente, sich in der Zukunft, was die Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit des Tonwerthes angeht, erst noch zu bewähren haben; denn viele um die Mitte unseres Jahrhunderts und später noch fabrizirte Geigen und Violoncelle haben infolge der Anwendung künstlich ausgetrockneten Resonanzholzes nicht gehalten, was sie anfangs versprachen.

Vuillaume war ein außerordentlich intelligenter und geschickter Künstler seines Faches. Er verstand sich auf gewisse Finessen des

Geigenbaues wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Insbesondere hatte er es in der Zubereitung des Firnisses sehr weit gebracht. In dieser Beziehung gab es bei seinen Lebzeiten für ihn keinen Nebenbuhler, und da im Geigenhandel sehr häufig mehr Werth noch auf die äußere Erscheinung, als auf den Klang der Instrumente gelegt wird, so ist es begreiflich, daß seine Fabrikate den reichlichsten Absatz im Publikum fanden. Er starb hochbetagt in Paris am 19. März 1875.

Auch in den Niederlanden wurde der Streichinstrumentenbau zeitweilig schwunghaft betrieben. Vielleicht gab ein gewisser Palate, der sich nach italienischen Meistern gebildet hatte und anfangs des 17. Jahrhunderts in Lüttich arbeitete, den Anstoß dazu. Ihm sind anzureihen: Rottenbrouck und Snoeck zu Anfang des 18. Jahrhunderts, de Combles, angeblich ein Schüler Stradivari's und in Tournay gegen Mitte des 18. Jahrhunderts seßhaft, Boussu, um die Mitte desselben Jahrhunderts zu Eterbeck — les Bruxelles, Peter Jacobs, zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam, Peter Rombouts, ebendaselbst von 1720—1740, Jean Koeuppers (1755—1780) im Haag, und der Franzose Lefebre, welcher sich Amati zum Vorbilde genommen hatte, 1720—1735 in Amsterdam.

Der Antheil, welchen die übrigen Kulturländer des westlichen Europa an der Entwickelung des Violinenbaues genommen haben, ist ein zu vereinzelter und untergeordneter, um an dieser Stelle Berücksichtigung zu finden.

Es hat im Laufe der Zeit nicht an neuerungsbeflissenen Naturen gefehlt, die, unbefriedigt von den Meisterleistungen des italienischen Geigenbaues, in Wort und That bestrebt waren, eine neue Ära desselben heibeizuführen. An der Spitze derselben stehen zu Anfang dieses Jahrhunderts die Franzosen Savart und der schon genannte François Chanot, die die wunderlichsten Experimente anstellten, um ihrem reformatorischen Drang Luft zu machen. Savart's mehr theoretisch wissenschaftliche Bemühungen sind nicht ganz werthlos, obwohl ihre Resultate keinen Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben. Chanot dagegen, der bestrebt war, durch Thaten zu wirken, hat nur Curiosa zu Wege gebracht, die kaum vorübergehend die Aufmerk-

samkeit der musikalischen Welt erregten. Andere machten für die Violine eine kreis- oder tellerförmige Struktur geltend, noch andere brachten Modelle in ungewöhnlichen Holzarten oder in verschiedenen Metallen zum Vorschein. Alle diese mannichfachen Versuche haben nichts anderes dargethan, als die unübertreffliche Vollendung der italienischen Meisterwerke. Man hat die Irrwege erkannt, auf denen man sich eine Zeitlang befand, und jetzt bescheidet man sich in Ermangelung erneuerter selbstständiger Produktion mit der möglichst verständnisvollen Nachahmung des Besten, was die Vergangenheit uns hinterlassen hat.



Die

Kunst des Violinspiels

im 17. und 18. Jahrhundert.

Italien, Deutschland und Frankreich.



I. Italien.

Seit zwei Jahrhunderten herrscht die Violine mit unumschränkter Macht im Gebiete der Instrumentalmusik. Sie hat während dieses Zeitraumes in rascher Aufeinanderfolge die Führerschaft in der Orchester-, Kammer- und Konzertmusik erobert und selbst das in der Gegenwart so sehr begünstigte Pianoforte vermochte ihre bevorzugte Stellung nicht zu erschüttern oder auch nur zu beeinträchtigen. Beide Instrumente stehen, ohne mit einander zu rivalisiren, vielmehr einander ergänzend da, denn ihre Leistungsfähigkeit ist eine beinahe entgegengesetzte. Wenn das tonarme aber praktische und überwiegend der Musikidee dienende Klavier den vollen Strom der Harmonien in allen Bewegungen und Nuancen erklingen lassen kann, so eignet sich dagegen die Violine, wie kein anderes Instrument, durch schmelzenden Gesang, sinnlich schönen, schwelgerisch üppigen und farbenreichen Tonreiz vorzugsweise zur kräftigen Vermittelung für den seelischen Ausdruck. Sie wirkt in erster Linie mehr auf pathologischem, das Klavier auf ideellem Wege. Diese Eigenartigkeit erklärt auch zum Theil, warum bereits nach den ersten Entwickelungsstadien des Klavierbaues das Wirken eines Bach, Händel und Anderer möglich wurde, während die Anfänge einer wahrhaft kunstgemäßen Behandlung des Violinspieles mit der höchsten Blüthezeit des Violinbaues zusammenfallen. Die Violinspieler bedurften eben jener sinnlich packenden Tonschönheit, die ihnen erst das reife Produkt des italienischen Geigenbaues gewährte. Schon Corelli bediente sich einer Stradivarigeige[1],

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Abtheil. 2, S. 84.

zugleich ein Beweis, daß diese Instrumente in Italien sofort die vollste Schätzung fanden, denn Corelli starb (1713), als Stradivari in dem Zenith seines Wirkens stand.

Die Kunst des Violinspiels in Italien erscheint wie das letzte Aufleuchten der gesammten Kunstthätigkeit des hochgepriesenen Mediçäischen Zeitalters, wie ein Fortklingen der in demselben geborenen kirchlichen und weltlichen Vokalmusik, insbesondere aber der Gesangskunst, die wir am Schlusse des 17. Jahrhunderts bereits auf einer hohen Stufe der Ausbildung finden. Violinspiel und Violinkomposition stehen thatsächlich mit allen Erscheinungen der unmittelbar voraufgehenden tonkünstlerischen Thätigkeit in engster Beziehung. Während Palestrina in Rom seine Mission, reformatorisch eingreifend und neugestaltend, erfüllte, erstand der Kunst in Venedig Gabrieli. In Florenz bildeten sich sodann unter den Einwirkungen des klassischen Alterthums die Anfänge der Oper und Neapel wurde durch Carissimi vertreten. In immer stärkeren Fluß geräth nun die zu höherem Leben erweckte tonkünstlerische Stimmung, Meister reiht sich an Meister, und unter den Augen Alessandro Scarlatti's und Lotti's beginnt zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kunst des Violinspiels gleich einem flügge gewordenen Aar ihre Schwingen zu entfalten.

Gewöhnlich wird Corelli als Stammvater und Begründer des kunstgemäßen Violinspiels genannt, und diese Angabe ist richtig, wenn man damit sagen will, daß er der erste epochemachende Meister desselben gewesen sei. Doch ist hierbei zu berücksichtigen, daß er diese Kunst nicht erst geschaffen, sondern daß in ihm nur, wie die Geschichte öfters zeigt, das koncentrirte Resultat einer vorangegangenen Entwicklungsphase entscheidend zu Tage tritt.

Lange vor Corelli schon waren begabte und strebsame Musiker Oberitaliens bemüht, die Entwickelung des Violinspiels zu fördern. In der Einleitung dieser Blätter wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Herstellung der Violine in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte, und daß dieses Instrument erwiesenermaßen schon 1550 bei einer Festlichkeit in Rouen, nicht etwa vereinzelt, sondern in mehrfacher Besetzung zur Verwendung gekommen war. Die Anfänge des Violinspiels müssen hiernach gegen Mitte des

16. Jahrhunderts fallend gedacht werden. Natürlich war die Erlernung desselben für diejenigen, welche sich auf das Violaspiel verstanden, mit besonderen Schwierigkeiten nicht verbunden; immerhin erforderte der Übergang von dem einen zum anderen Instrument einige Übung.

In Italien, dem Geburtslande der Geige, wurde das Violinspiel vermuthlich etwas früher in Angriff genommen, als in Frankreich; eine urkundliche Nachricht liegt darüber bis jetzt noch nicht vor.[1] Daß man Violinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort bei den üblichen Musikaufführungen in der Kirche benutzte, geht aus einer Mittheilung Montaigne's[2] hervor, nach welcher dieselben während einer Meßfunktion in Verona neben der Orgel als Begleitungsinstrumente gebraucht wurden.

Im 16. Jahrhundert war es noch nicht üblich, für die verschiedenen Stimmen der Kompositionen bestimmte Instrumente vorzuschreiben, deren Auswahl mithin den Dirigenten, oder auch den Musicirenden selbst, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel überlassen blieb, wobei denn ohne Zweifel eine hergebrachte Praxis bestimmend war. Giovanni Gabrieli ist, so viel man weiß, der erste Tonmeister, welcher in seinen Partituren, wenigstens theilweise, genaue Angaben bezüglich der anzuwendenden Tonwerkzeuge machte. Durch seine hervorragende Stellung als Hauptrepräsentant der venezianischen Tonschule wurde er hierin, wie in anderen Beziehungen, für die Komponisten der Folgezeit maßgebend.

Unter den von Gabrieli in seinen Werken ausdrücklich benannten Instrumenten figurirt mehrfach schon die Violine, welche von da ab neben dem Cornet, oder mit diesem abwechselnd, an der Spitze der

---

1) Über das Geigenspiel in Italien während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sowie um die Mitte desselben fehlen leider alle Nachrichten. Verdienstlich wäre es daher, wenn ein Musikkundiger dieses Landes im Interesse der Musikgeschichte Nachforschungen darüber anstellen wollte, welche sicherlich zu werthvollen Resultaten führen würden.

2) Montaigne schreibt: „Verone, octobre 1580. Il y avait des orgues et des Violons qui accompaignoient les chanteurs à la messe“. (Vidal: „les Instruments à archet“.)

Streichinstrumente erscheint. Bald indessen verdrängte sie vollständig das genannte Blasinstrument, um fortan die Alleinherrschaft als Instrumental=Sopran in Ensemblesätzen anzutreten. Derartige Tonstücke jener Zeit sind die „Canzone“ und „Sonate“, mit denen der genannte Meister, im Anschluß an seinen Lehrer und Onkel Andrea Gabrieli, welcher bereits „Sonaten“ zu fünf Stimmen gesetzt hatte, die ersten bedeutungsvollen Anfänge eines selbstständigen Instrumentalsatzes von symphonischem Gepräge schuf.

In diesen Tonstücken, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts derart in einander aufgingen, daß nur noch die, ursprünglich im Gegensatz zur Vokalmusik einfach als „Spielstück“ zu nehmende „Sonata“ fortbestand, hat Gabrieli die Rudimente der späteren, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu immer größerer Bestimmtheit ausgestalteten Sonatenform hingestellt.[1])

Da die Violine in dem kunsthistorisch so bedeutungsvollen Entwickelungsgange der „Sonata“ während des 17. Jahrhunderts für die Wiedergabe dieser Kompositionsgattung eine Hauptrolle spielt, so ist es selbstverständlich, daß die ersten Stadien der technischen Ausbildung des Geigenspiels mit den allmäligen Fortschritten der Instrumentalkomposition zusammenfallen. Zugleich wurde die Handhabung dieses so wichtigen Tonwerkzeuges aber auch außerdem noch im Speciellen durch besondere Violinsätze gefördert. Schon Giovanni Gabrieli schrieb eine Sonate eigens für drei Violinen.

Das von dem venezianischen Tonmeister gegebene Beispiel fand bald Nachahmer, die freilich nicht über eine gleiche schöpferische Kraft geboten. Dies macht sich nicht allein an den, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunders angehörenden Violinkompositionen fühlbar, sondern überhaupt an der gesammten, ihrem Gehalt nach größtentheils noch dürftigen instrumentalen Produktion des gedachten Zeitabschnittes. Allein wie geringwerthig sich auch immer die, in diese Kategorie

---

1) In Betreff der „Sonate“ verweise ich auf meine Schriften „Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalmusik“, Bonn bei Cohen, so wie auf die „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag), in welchen sich eingehende Darlegungen über die historische Entwickelung dieser Kunstform finden.

fallenden Erzeugnisse zur Hauptsache erweisen, — ein Verdienst ist ihnen nicht abzusprechen: sie boten den Zeitgenossen ein mehr oder minder ergiebiges Übungsmaterial dar, ganz abgesehen davon, daß die formelle Struktur des Instrumentalsatzes dadurch, wenn auch Anfangs nur in bescheidenem Maße, gefördert wurde.

Als früheste nachweisbare Komposition für eine Violine allein mit begleitendem Baß ist ein von Biagio Marini[1]) herrührendes Tonstück zu erwähnen. Dasselbe befindet sich in einem 1620 zu Venedig erschienenen Sammelwerk dieses Tonsetzers mit der Überschrift: „Romanesca per Violino solo e Basso se piace“.[2]) Es ist eine aus vier kürzeren Abschnitten bestehende Komposition, von denen jeder zwei Theile hat. Die Violinstimme bewegt sich im Umfang der ersten Lage und in durchaus einfacher, nach keiner Seite hin sich auszeichnender Gestaltung. Allem Anschein nach ist dieses Stück seiner Beschaffenheit gemäß als eine Jugend- und zugleich wohl auch als eine Gelegenheitsarbeit zu betrachten. Auf letztere deutet die Dedikation „Al Signor Gian Battista Magni Giovanetto di molto aspettatione nel Violino“ hin. Daß es sich hier aber auch um eine Jugendarbeit Marini's handelt, beweisen dessen 1655, also 35 Jahre später veröffentlichten Violinkompositionen, welche von wesentlich besserer Qualität sind, als das so eben erwähnte Musikstück.

Von ähnlicher primitiver Bildweise ist eine für Violine Solo gesetzte Toccata Paolo Quagliati's in dessen 1623 zu Rom erschienenem, aus zwei und dreistimmigen Gesängen bestehenden Vokalwerk „La sfera armoniosa“. In diesem Stück sind vom Komponisten offenbar nur die nothwendigsten Tonfolgen notirt: er rechnete jedenfalls bei der Ausführung auf die zu jener Zeit übliche, in verschiedenartigen Verzierungen und Läufern sich ergehende Improvisation des

1) Nicht zu verwechseln mit dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftretenden Geiger Carlo Antonio Marini aus Bergamo, welcher gegen Ende des genannten Säculums eine Reihe von Instrumentalkompositionen veröffentlichte.

2) In den Musikbeilagen zu der von mir veröffentlichten Schrift „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition“ habe ich die Romanesca Biagio Marini's nebst einigen andern Tonsätzen desselben vollständig mitgetheilt.

Violinspielers. Diese Vortragsmanier wurde Ornamentir- oder Kolorirkunst genannt. Wo die Verzierungen vom Komponisten vorgeschrieben waren, wie z. B. in den als Muster für die Musikpraxis jener Zeit geltenden Toccaten Claudio Merula's, Andrea und Giovanni Gabrieli's, oder auch in den „Intonationen" der beiden letzteren Meister, kam selbstverständlich das improvisatorische Moment nicht weiter in Frage.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Quagliati's „La sfera armoniosa" veröffentlichte Francesco Turini, geb. 1590 zu Brescia (nach Fétis' Angabe), gest. ebendaselbst 1656, bei Bartolomeo Magni in Venedig folgendes Werk: „Madrigali à una, due, tre voci, con alcune sonate à 2 e 3, libro primo e secondo. 1624." [1]) Die drei darin befindlichen „Sonaten" sind für zwei Violinen und Baß gesetzt. Sie lassen den für seine Zeit gewandten Kontrapunktisten erkennen, zeigen aber in Betreff der Geigenbehandlung und ebensowenig in formeller Hinsicht irgend einen Fortschritt gegen Giov. Gabrieli.

Mehr Interesse als die beiden vorerwähnten Violinsätze Marini's und Quagliati's gewähren die Geigenkompositionen des Mantuaners Carlo Farina, und zwar schon deshalb, weil sie Tonstücke mit der Bezeichnung „Sonata" enthalten.

Farina muß, wie aus dessen Berufung nach Dresden an den kursächsischen Hof geschlossen werden darf, ein für seine Zeit ausgezeichneter Violinist gewesen sein. Dort führte er sich durch sein erstes, dem Kurfürsten Johann Georg I. gewidmetes Kompositionswerk ein, welches unter folgendem Titel in der sächsischen Hauptstadt erschien:

„Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voci, con il Basso per Sonare, di Carlo Farina Mantovano, Sonatore di Violino dell' Serenissimo Elettore di Sassonia dedicato all' istessa Serenissima Altezza. Novamente com-

1) Ein Exemplar dieses Turini'schen Werkes besitzt die Breslauer Stadtbibliothek. Die Bekanntschaft mit den darin befindlichen „Sonaten" verdanke ich der besonderen Güte des Herrn Dr. Emil Bohn in Breslau.

posto & dato in luce. Dresdae apresso Wolfgango Seiffert. Anno 1626.“ [1])

Dieses Werk enthält sechs Pavanen, sechs Gagliarden, 1 Brando (franz. Bransle) zu 20 Theilen, eine Mascherata zu 20 Theilen, eine Aria franzesa und drei Volten. Sämmtliche Tonsätze sind durchgehends vierstimmig. Sodann folgen an dreistimmigen Stücken: zwei Balletti, drei Sonaten, und an zweistimmigen zwei Sonaten und eine Canzone. Dio Sonaten sind betitelt: „la Polaca“, „la Capriola“, „la Moretta“, „la Franzesina“ und „la Farina“. Die Canzone führt die Überschrift „la Marina“.

Da die selten gewordenen Werke Farina's wichtige Bedeutung für die kunstgemäßen Anfänge des Violinspiels und der Violinkomposition haben, so mögen die Titel der, auf die so eben citirte Sammlung noch folgenden Bücher hier wörtlich angeführt werden. Es erschien zunächst:

„Ander Theil Newer Gagliarden, Couranten, Frantzösische Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand seltzsamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, Sampt etlichen Teutschen Täntzen, alles auf Violen anmutig zugebrauchen. Mit Vier Stimmen. Bestellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachsen bestalten Violisten. Dreßden, gedruckt in

1) Die in meiner Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh.“ 2c. (Bonn bei Cohen) Seite 28 ausgesprochene Vermuthung, daß das obige Werk Farina's verloren gegangen sein möchte, hat sich als nicht zutreffend erwiesen. In der Landesbibliothek zu Cassel ist neuerdings ein vollständiges Exemplar sämmtlicher von Farina veröffentlichter Kompositionen aufgefunden worden, während in Dresden, wo der italienische Künstler lebte und wirkte, nur der „Cantus“ von dem zweiten seiner 1627 erschienenen Werke existirt. Das Vorhandensein von Farina's Werken in der Casseler Bibliothek erklärt sich aus den nahen Beziehungen des kursächsischen zum landgräfl. hessischen Hofe. In dem dritten von Farina herausgegebenen, und dem Landgrafen Georg II. von Hessen (Schwiegersohn Joh. Georg's v. Sachsen) gewidmeten Werke befindet sich eine Gagliarde à 4 voci mit folgender Überschrift: „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentissimo Landgrafia d'Hassia, quando fu rappresentata in musica la Comedia della Dafne (Oper v. Schütz) à Torga.“

der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. In Vorlegung des Authoris. Anno M. D. C. XXVII."

Es sind in dieser Sammlung außer dem „kurtzweiligen Quodlibet" enthalten: Vier Pavanen, acht Gagliarden, zwölf Correnten, zwei französische Arien und drei Balletti allemanni. Das Werk ist der Kurfürstin Magdalena Sibylla, geb. Markgräfin zu Brandenburg, gewidmet. Die Zueignungsschrift trägt das Datum des ersten Januar 1627.

Demnächst folgt: „Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand:, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie à 3. 4. Voci, con il Basso per sonare, di Carlo Farina Mantovano etc. etc. In Dresda alle spese dell' istesso autore. Anno M. D. C. XXVII." Die Zueignung an den Landgrafen Georg von Hessen ist vom 25. März 1627 datirt.

Inhalt: Sechs Pavanen zu 4, acht Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei französische Arien zu 4, drei Volten zu 4, sechs Correnten zu 4 und sechs Sinfonien zu 3 Stimmen.

Das folgende Werk ist betitelt: „Il quarto libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: à 2. 3 & 4. voci, con il Basso per sonare di Carlo Farina etc. Novamente composto et dato in luce, dedicato all' Eccellentissimo & Reverendissimo Principe & Sig. Cardinal Ernest d'Harrach Arcivescovo di Praga etc. Anno 1628. In Dresda. Appresso Gio: Göckeritz, Musico dell' Serenissimo Elettore di Sassonia." Die Dedikationsschrift ist vom 1. März 1628.

Der Inhalt des 4. Buches besteht aus vier Pavanen zu 4, vier Gagliarden zu 4, vier Balletten zu 4, drei Volten zu 4, zwei Passamezzi zu 3, zwei Balletten zu 3, zwei Sonaten zu 3 (betitelt la Greca und la Cingara), einer Sonate (detta la fiama) zu 2, und einem Canzon (la Bolognesa) zu 2 Stimmen.

Der Titel des letzten von Farina veröffentlichten Werkes heißt:

„Fünffter Theil Newer Paduanen, Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3 und 4. Stimmen auff Violen anmutig zu gebrauchen. Gestellet durch Carolo Farina von

Mantua, Churf. Durchl. zu Sachsen bestelten Violisten vnd zugeschrieben dem Wolgebornen Herrn, Herrn Johann Wilhelm, Freyherrn von Schwanberg etc. Gedruckt zu Dreßden in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen, im 1628. Jahr."

Die Dedikationsschrift ist datirt: „Dreßden den 20. Aprilis Anno 1628. Unterschrieben ist sie: „Carolo Farina von Mantua, Churf. Sächß. Violista."[1]

Inhalt: Vier Pavanen zu 4, sechs Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei Ballette zu 4, eine Sonate (detta la Semplisa) zu 3, und eine Sonate (detta la desperata) zu 2 Stimmen.

Unsern Antheil nehmen insbesondere die in diesen fünf Musiksammlungen enthaltenen Sonatensätze in Anspruch. Farina hat in denselben wohlweislich von der durch Gabrieli eingeführten Vielstimmigkeit der instrumentalen Komposition abgesehen: er war, wie sich aus seinen Arbeiten leicht erkennen läßt, der polyphonen Schreibweise keineswegs in dem Maße gewachsen, um komplicirtere Gebilde unternehmen zu können, und demgemäß geht er nicht über den vierstimmigen Satz hinaus. Dagegen schließt er sich dem von Gabrieli befolgten Prinzip der formellen Gestaltung an. Dieses Prinzip bestand darin, eine gewisse Anzahl in keiner wesentlichen Beziehung zu einander stehender Sätze, von denen jeder einzelne ein bestimmtes, imitatorisch durchgeführtes Motiv enthält, unter gelegentlicher Einschiebung von Zwischengliedern zu einem größeren ganzen Tonbau zu vereinigen.

Sodann hat Farina auch die durch Gabrieli von dessen Canzonengestaltung auf die „Sonata" übertragene dreitheilige Anordnung

1) Außer den Bezeichnungen „Violen" und „Violisten" wird hier noch der ungewöhnliche Ausdruck „Violista" gebraucht, was zu der irrigen Meinung verleiten könnte, daß Farina am Dresdner Hofe als Violaspieler angestellt war, während er demselben doch als „Suonatore di Violino" diente, wie auf dem Titel des ersten Werkes ausdrücklich angegeben ist. Es wurde eben zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht so genau zwischen den Ausdrücken Violine und Viola unterschieden, wie in späterer Zeit. Giov. Gabrieli gebraucht gelegentlich in seinen Kompositionen demgemäß das Wort Violine für Viola, und Giov. Battista Vitali nennt sich auf einem seiner Werke „Sonatore di Violino da Brazzo."

adoptirt, und zwar derart, daß der mittlere, im Tripeltakt stehende Satz von zwei Stücken in gerader Taktart eingeschlossen wird. In der Regel ist der erste Satz der längere, ausgedehntere, der dritte dagegen der kürzere. Bei diesem letzteren Stück, welches mehr wie ein kurzes Postludium wirkt, ist es denn auch, einzelne Ausnahmen abgerechnet, weniger auf die Anwendung der so eben erläuterten formellen Bildweise abgesehen.

Der Instrumentalsatz Farina's zeugt von einem leicht und bequem producirenden Talent. Zugleich offenbart derselbe aber auch alle jene Mängel, welche den Arbeiten der meisten Tonsetzer jener Periode anhaften. Häufig fehlt es diesen noch in harmonisch modulatorischer Beziehung an Bestimmtheit und voller Klarheit, eine Erscheinung, die mit dem damals herrschenden Übergangsstadium aus dem diatonischen in das chromatische Tonsystem zusammenhängt. Alle Kompositionen von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab bis zur Mitte des 17. lassen dies mehr oder weniger, und keineswegs zu ihrem Vortheil, erkennen.

Aber auch sonsthin finden sich bei Farina, und ebensowohl bei den Instrumentalkomponisten der nächsten Folgezeit, wie hier vorgreifend bemerkt sei, theils Unbehilflichkeiten, theils Unsauberkeiten des Satzes an rhythmischen Stillständen, übeltönenden Fortschreitungen und Zusammenklängen, unsymmetrischen Perioden, — Erscheinungen, die ganz allmälig erst im Verlaufe vieler Decennien überwunden wurden. Indessen haben trotz alledem diese Leistungen eine nicht zu verkennende wichtige Bedeutung. Sie bilden die nothwendigen Zwischenglieder in dem Entwickelungsgange der instrumentalen Kunst, ohne welche diese nicht zu ihrer Vervollkommnung gelangt wäre.

Farina hat sich, wie das Verzeichnis seiner Kompositionen ergiebt, nach dem Vorgange G. Gabrieli's auch in der Instrumentalcanzone versucht; doch wird aus dieser die Bedeutung, welche er für die Violinkomposition und das Violinspiel hat, nicht so anschaulich wie aus seinen drei- und zweistimmigen „Sonaten". Die letzteren geben die deutlichste Vorstellung von Farina's Geigentechnik. Man ersieht aus ihnen, daß er einen bereits weit vorgeschrittenen Standpunkt

im Vergleich zu anderen gleichzeitigen und selbst späteren Erzeugnissen dieser Gattung erreicht hatte. Mannichfaltig entwickelte und schnell bewegte Figuration, welche bis in die dritte Lage hinaufsteigt, und in einzelnen Fällen sogar doppelgriffige Kombinationen kennzeichnen die ungewöhnliche Gewandtheit des damals ohne Frage hervorragenden Geigenmeisters. Dabei benutzt er, wie bereits vor ihm der Brescianer Francesco Turini, gelegentlich auch schon die G-Saite. [1]

Es ist hier noch eine umfangreichere Arbeit Farina's, nämlich das Capriccio stravagante in Betracht zu ziehen, welches sich in dem zweiten, zu Anfang des Jahres 1627 von ihm veröffentlichten Sammelwerke befindet.

Vorzugsweise erregt dieses, auf dem Titel des betreffenden Werkes als „kurtzweiliges Quodlibet" bezeichnete Capriccio stravagante [2]) unsere Aufmerksamkeit dadurch, daß in ihm der erste, allerdings ziemlich grotesk ausfallende Versuch gemacht wird, das vielseitige Ausdrucksvermögen der Violine zur Geltung zu bringen. Von dem Drang nach charakteristischer Tonsprache geleitet, verlor sich Farina dabei in eine grob materialistische Richtung, was ihm indessen um so weniger zum Vorwurf gemacht werden kann, als seine Zeit noch nicht für den Ausdruck jener tondichterischen Stimmungen reif war, welche in den instrumentalen Werken unserer Kunstheroen so wunderbar schöne Blüthen getrieben haben. Man steckte eben noch viel zu sehr in den Mühen und Sorgen um die technisch formale Musikgestaltung, um schon mit künstlerisch durchgebildetem Sinn die mannichfachen Regungen und Aufwallungen des Gemüths- und

---

1) In meiner wiederholt citirten Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh. u. d. Anfänge der Instrumentalkomposition" habe ich S. 36 gesagt, daß die Benutzung der G-Saite zuerst in Tarquino Merula's Kompositionen erfolgt sei, welche einige Jahre später im Druck erschienen, als die damals mir noch nicht zugänglich gewesenen Turini'schen und Farina'schen.

2) Dieses Musikstück habe ich bereits in der ersten Auflage meines Buches, so weit es die damals allein mir zugänglich gewesene erste Stimme (Cantus) gestattete, eingehend besprochen. Gegenwärtig bin ich, nachdem ich die in der Casseler Bibliothek vollständig vorhandene Ausgabe von Farina's Werken benutzen konnte, in der Lage, ein abschließendes Urtheil über das Capriccio stravagante fällen zu dürfen.

Seelenlebens in Tönen, ohne Zuhilfenahme des dichterischen Wortes, wiederspiegeln zu können.

Das Streben nach Tonmalerei war in jener Zeit keineswegs durchaus neu. Bereits in einem dem 16. Jahrhundert angehörenden Werk wird der absonderliche Versuch gemacht, ein Schlachtengemälde auf der Laute geben zu wollen. Nicht zu verwundern ist es daher, wenn Farina es unternahm, mittelst der weit ausdrucksfähigeren Geige allerhand „seltzsame Inventionen" darzustellen, d. h. Thierlaute und verschiedene Instrumente nachzuahmen.

Man könnte sich versucht fühlen, das kurzweilige Quodlibet Farina's für einen burlesken Faschingschwang zu halten, wenn aus den am Schlusse dieses Stückes gegebenen Erläuterungen[1]) nicht zu ersehen wäre, mit welchem Ernst und mit welcher Wichtigkeit der Verfasser seinen Gegenstand behandelt. So sagt er u. A.: „das Katzengeschrey anlanget wird folgender gestalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten stehen, mehlichen unterwartz zu sich zeuhet, da aber die Semifusen geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack (Steg) vffs ärgste und geschwindeste als man kan fahren, auff die weise wie die Katzen letzlichen, nach dem sie sich gebissen vnd jetzo außreissen, zu thun pflegen."

Andere Fingerzeige giebt der Autor für die Ausführung des Lagenwechsels, der Doppelgriffe, des Tremolo, sowie für die Imitation des Flautino (die Flöten still, stille), des „Fifferino della Soldatesca" (Soldatenpfeifchen), des „Hundegebells" und der „Chitarra spagnuola" (spanische Cither), — ein Beweis, daß diese Art, die Violine zu benutzen, neu war.

An weiteren Kuriositäten enthält das kurzweilige Quodlibet die Nachahmung des „Pifferino" (klein Schalmeygen), der „Pauken oder Soldatentrommel" (il tamburo), der „Heerpauken" (gnachere), der „Trommeten" (la trombetta), des „Clarino" (Clarin), der „Lyra"

1) Diese Erläuterungen sind nur in dem auf der Dresdner Bibliothek befindlichen „Canto" des fraglichen Werkes zu finden. In dem vollständigen Casseler Exemplar fehlen sie merkwürdigerweise.

(Leyer), der „Lyra variata“ (die Leyer vff ein ander Art), des „Tremulant“ (il tremulo), sowie des Hahnengeschreis (gallo) und des Hennengegackers (gallina).

Alle diese in musikalischer Hinsicht völlig werthlosen Kunststücke ergeben eine große Mannichfaltigkeit an Spielmanieren im Umfange der drei ersten Lagen, welche Zeugnis von einer schon weit entwickelten Finger- und Bogenfertigkeit ablegen. Auffallend ist es, daß im Verlauf des langen Stückes nicht ein einziges Mal vom Triller Gebrauch gemacht wird, der übrigens auch in den Sonaten Farina's nur ganz vereinzelt, in Zweiunddreißigstel-Noten ausgeschrieben, vorkommt, während er in den früher erschienenen Toccaten etc. von Claudio Merulo und den beiden Gabrieli's vielfach benutzt ist.

Werfen wir schließlich noch einen Gesammtblick auf die musikalische Gestaltung des Capriccio stravagante. Dasselbe besteht aus einer großen Zahl kleiner, mosaik- oder vielmehr potpourriartig aneinander gefügter Tonsätze, die, wie schon aus dem vorstehend Gesagten entnommen werden kann, von verschiedenartigstem, mannichfaltigstem Gepräge sind. Der bunte, völlig zusammenhangslose Eindruck des Ganzen wird noch durch einige hier und da eingeschobene Zwischensätze im langsamen (Adagio) und geschwinden (Presto) Tempo wesentlich verstärkt. Der Satz ist durchgehends vierstimmig. Indessen erweisen sich die drei unteren Stimmen, wenn sie an einzelnen Stellen auch imatorisch gehalten sind, im Allgemeinen als einfach begleitende, harmoniebestimmende. Die Violinpartie, welcher die erste bevorzugte Stimme zufällt, bekommt dadurch etwas Obligates, Solistisches, wie denn auch in einigen Partien der Komposition sich eine entschieden virtuose Tendenz hervordrängt. Überdies ist die klangliche Gesammtwirkung nicht allein mehrentheils ziemlich dürftig, sondern stellenweise, wie z. B. bei der sehr naturalistisch gehaltenen Nachahmung des Katzengeschreies, auch geradezu abstoßend. Kann solchergestalt das kurzweilige Quodlibet seiner Totalität nach nur als ein Musikstück von untergeordneter Bedeutung bezeichnet werden, so ist doch nicht zu verkennen, daß Farina sich in ihm um die Förderung der Geigentechnik in nicht geringem Maße verdient gemacht hat.

weßhalb denn eine nähere Beleuchtung desselben dem Zweck dieser Blätter angemessen erschien.

Nächst Farina ist der Brescianer Violinist und Komponist Giambattista[1]) Fontana zu erwähnen, welcher 1630 während der in Italien herrschenden Pestepidemie starb. Er gehörte, wie uns von Giov. Battista Reghino, dem Herausgeber der Fontana'schen Sonaten, in der dazu verfaßten Vorrede erzählt wird, zu den „ausgezeichnetsten Violinvirtuosen" seiner Zeit, und wurde als solcher nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in Venedig, Rom und Padua gefeiert. In letzterer Stadt starb er.

Von den 1641 durch Reghino veröffentlichten, aber mindestens schon im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts entstandenen Sonaten Fontana's sind sechs ausdrücklich für eine Violine und Baß bestimmt. Die übrigen vertheilen sich auf Tonsätze zu einer und zwei Violinen mit und ohne Fagottbegleitung, ausgenommen eine Sonate, welche für drei Violinen gesetzt ist. Der in diesen Musikstücken eingenommene Standpunkt ist sowohl in Betreff der formellen Anordnung, sowie bezüglich des Aufgebotes an Mitteln im Wesentlichen derselbe wie bei Farina. Und auch die Geigenbehandlung beider Männer bewegt sich ziemlich innerhalb derselben Grenzen. Allein Farina's Schreibweise darf, theilweise wenigstens, den Vorzug größerer Gewandtheit nicht nur in rein musikalischem Betracht, sondern auch in Ansehung der schon komplicirteren Violintechnik beanspruchen. Indessen hatte Fontana als Geiger, nach Reghino's Zeugnis zu urtheilen, jedenfalls ungewöhnliche Bedeutung für die Mitlebenden.

Letzteres dürfte auch von dem römischen Geiger Michel Angelo Rossi zu behaupten sein, der sich übrigens auch als Organist und Komponist auszeichnete. Er wurde zu Rom geboren und lebte dort von 1620 bis gegen 1660. Im Jahr 1625 führte er daselbst eine Oper „Erminia sul Giordano" auf. In dem Prolog dieses Werkes gab er selbst die Rolle des Apollo's. Fétis berichtet, die Vorrede der 1627 veröffentlichten Partitur besage, Rossi habe so liebliche und

1) Abkürzung von Giovanni Battista.

volle Töne auf seiner Violine hervorgebracht, daß dadurch sein Triumph gerechtfertigt worden sei, als die Musen ihn in einem Wagen (auf der Bühne) herbeigeführt hätten. 1657 gab Rossi heraus: „Intabolatura d'organo e cembalo". Violinkompositionen von ihm kennt man nicht.

Mehr musikalischen Werth, als die Arbeiten Farina's und Fontana's, haben die Instrumentalkompositionen Giovanni Battista Buonamente's. Gerber führt seinen Namen an, verweist aber bei demselben auf den Artikel Bonometti, in welchem er berichtet: „ein Componist, aus Bergamo gebürtig, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Wien in des Erzherzogs Ferdinand von Österreich Diensten. Das erste Werk, wodurch er sich bekannt machte, bestand in einer großen Sammlung Motetten über lateinische Psalmen und Gebete von den vorzüglichsten Meistern seiner Zeit, welche er mit folgendem, für seinen Herrn schmeichelhaften Titel drucken ließ: Parnassus musicus Ferdinandaeus, in quo Musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina ludunt, 1, 2, 3, 4, 5 vocum etc. Venedig 1615. . . . . Hierauf gab er 1623 zu Wien noch ein Werk Violintrio's heraus, welches Gagliarden und Correnten für zwei Violinen und Baß enthält. Auf diesem wird er aber Buonamente genannt. Schon Ammerbach hat 1571 in seiner Orgeltabulatur Stücke von dessen Composition eingerückt.[1])"

Wenn der in dem letzten Satz des Gerber'schen Berichtes gemachte Hinweis auf Ammerbach korrekt ist, so dürfte es sich hier wohl um zwei verschiedene Tonsetzer handeln; denn es existirt ein Druckwerk Buonamente'scher Kompositionen mit der Dedikationsschrift des Autors vom 1. Juni 1636. Angenommen, Buonamente sei zwanzig Jahre alt gewesen, als Ammerbach seine Orgeltabulatur 1571 veröffentlichte, so würde der italienische Meister in seinem 85. Lebensjahre noch ein größeres Opus veröffentlicht haben, was nicht unmöglich, aber auch eben nicht sehr wahrscheinlich ist, zumal Buonamente sich auf dem Titel des fraglichen Werkes von 1636 als

---

1) Fétis hat diesen Bericht mit Hinweglassung des letzten Satzes in seiner Biographie universelle des musiciens reproducirt.

Kapellmeister beim hl. Konvent des S. Francesco in Assisi bezeichnet, so daß er damals also dem Anschein nach noch in Aktivität war. Die Erwägung dieser Momente spricht keineswegs zu Gunsten der Annahme, daß jener, angeblich in Ammerbach's Tabulaturbuch figurirende Buonamente oder Bonometti identisch mit dem Kapellmeister in Assisi ist.

Wie dem nun auch sei, — unser Interesse nimmt hier allein der Verfasser des Sammelwerkes von 1636 wegen der darin befindlichen Violinkompositionen in Anspruch. Der Titel desselben lautet vollständig: Sonate et Canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci, del Cavalier Gio: Battista Buonamente, Maestro di Capella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, libro sesto, nuovamente dato in luce, con il suo Basso continuo, dedicate al molto Illustre Signor, & Patron mio osservandissimo il Signor Antonio Goretti, con Privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVI.“ [1])

Der Inhalt besteht in 5 Sonaten zu 2, 3 Canzonen zu 2 und 3 Sonaten zu 3 Stimmen (hiervon eine Sonate für 2 Violinen und Basso da brazzo ò fagotto und 2 Sonaten zu 3 Violinen); ferner in 1 Sonate für 4 Violinen, 1 Canzon für 4 Violinen, 1 Sonate für 2 Violinen und 2 Bässe, 1 Canzon für 4 Viole da brazzo, und 3 Canzonen zu 4, 1 Canzon zu 5, und 1 Sonate zu 5 Stimmen ohne Bestimmung der Instrumente. Endlich enthält die Sammlung noch eine Sonate für 2 Violinen oder Cornette und 4 Tromboni oder Viole da brazzo, so wie 1 Canzon für 2 Violinen und 4 Tromboni.

Bei Buonamente kehrt zuerst die von G. Gabrieli gepflegte Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes wieder. Geht er auch nicht über den sechsstimmigen Satz hinaus, so tragen doch seine Arbeiten theilweise das bei Gabrieli hervortretende symphonische Gepräge. Ganz unverkennbar hat Buonamente sich die instrumentalen Schöpfungen des venezianischen Meisters, wenn er nicht gar ein Schüler des-

---

1) Dieses Werk, welches in keinem der vorhandenen Musiklexika verzeichnet ist, befindet sich in der Landesbibliothek zu Cassel.

selben war, zum Muster genommen. Dies geht unzweideutig aus der Anlage und Durchführung seiner Tonsätze, sowie aus Wahl und Zusammenstellung der Instrumente hervor, durch welche das Klangkolorit bestimmt war. Jedenfalls war Buonamente für den damaligen Standpunkt der Instrumentalkomposition eine hervorragende Erscheinung: er zeichnet sich vor den zeitgenössischen Komponisten insbesondere durch größere Klarheit der Struktur und der harmonisch modulatorischen Folge, durch mehrentheils symmetrischen Periodenbau, so wie durch eine, wenigstens theilweise befriedigende Gesammtwirkung seiner Erzeugnisse aus.

Im Übrigen nimmt er sich, gleich seinen Vordermännern, das mehrgliedrige, oben erläuterte Gestaltungsprinzip des Gabrieli'schen Sonatensatzes zur Richtschnur, wenn auch nicht mehr mit voller Strenge. Auch wird der Bau der einzelnen, zu einem Ganzen vereinigten, bei ihm schon miteinander kontrastirenden Glieder theilweise ausgeführter, langathmiger. Es finden sich unter Buonamente's Sonaten ein- und dreisätzige. Diese letzteren sind wie bei Farina und Fontana angeordnet, so daß das erste und dritte im geraden Takt stehende Stück durch einen im Tripeltakt stehenden Satz getrennt ist.

Die in dem Sammelwerk Buonamente'scher Kompositionen vom Jahr 1636 befindlichen Sonaten für 3 und 4 Violinen sind unverkennbar Nachbildungen der uns überkommenen und schon erwähnten Gabrieli'schen „Sonata con tre violini“, nur mit dem Unterschied, daß Buonamente die Spieltechnik bis in die dritte Lage ausdehnt. Nehmen sie nach dieser Seite hin nun auch keinen neuen Standpunkt im Vergleich zu Farina ein, so bezeichnen sie doch in musikalischer Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt.

Bezüglich der Geigentechnik thut nun aber wiederum Tarquinio Merula einen bemerkenswerthen Schritt vorwärts. So namentlich in seinen, im vierten Decennium des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Instrumentalkompositionen, welche stellenweise einen schnelleren und komplicirteren Lagenwechsel fordern. Insbesondere sind die für jene Zeit neu erscheinenden Oktavengänge aus der dritten in die erste Position hervorzuheben. Sie kommen in dem Canzon „la Cancelliera“ vor und zeigen, daß der ursprünglich dem Vokalsatz

nachgebildete Canzonencharakter sich seit Gabrieli wesentlich umgewandelt und ein mehr instrumentales Gepräge gewonnen hatte, gleichwie die Gesammtgestaltung dieser Kompositionsgattung im formellen Betracht schon merklich den Ductus der überkommenen „Sonate" annimmt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt sich dieser Prozeß ganz vollzogen. Die Canzone wird von da ab in den Hintergrund gedrängt und die „Sonata" gelangt zur alleinigen Herrschaft. In einzelnen Fällen sind die Instrumentalsätze als „Sonate ôver Canzoni" bezeichnet, woraus hervorgeht, daß beide Ausdrücke für ein und dieselbe Sache, also ohne principielle Unterscheidung gebraucht werden. So ist es bei den Violinkompositionen Uccellini's vom Jahre 1649, welche folgenden Titel haben:

„Sonate ôver Canzoni da farsi à Violino solo e Basso continuo, opera quinta di D. Marco Uccellini. Capo di Musica del Serenissimo Signore Duca di Modena. In Venetia appresso Alessandro Vincenti. 1649.[1])

Dieses Werk enthält 13 Sonaten für Violine und Baß, sowie ein Stück mit der Überschrift: „Trombetta sordina per sonare con un Violino solo."

Kann man Uccellini's Violinsonaten auch keinen künstlerischen Werth beimessen, so sind sie doch von positiver Bedeutung durch die weit vorgeschrittene instrumentale Technik, welche sich in ihnen offenbart; denn der Spielumfang der Geige ist in denselben bereits bis zur sechsten Lage hinaufgeführt.[2]) Uccellini muß ein Violinist

---

1) Befindlich in der Landesbibl. zu Cassel.

2) Von dieser Ausdehnung bieten die bis jetzt zum Vorschein gekommenen Instrumentalkompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein zweites Beispiel. Zwar theilt Winterfeld in den Musikbeilagen zu seinem „Johannes Gabrieli" einen Violinsatz Claudio Monteverde's vom Jahre 1610 mit, welcher bis zum dreigestrichenen f hinaufreicht, doch ist es sehr möglich, daß derselbe für eine kleinere Violine nach Art der Quartgeige oder „kleinen Diskant-Geige", wie Prätorius sie nennt, bestimmt war. Diese letztere war in den Tönen c, g, d, a, also eine Quart höher als die Violine gestimmt. Man konnte also das dreigestrichene f auf ihr erreichen, ohne die dritte Lage zu überschreiten. Uccellini hat aber seine Sonaten für die gewöhnliche Violine geschrieben, was aus dem Gebrauch des G der kleinen Oktave unwiderleglich hervorgeht.

von ganz ungewöhnlicher Begabung mit der Richtung auf das Virtuose gewesen sein. Er bewegt sich in verschiedenartigen Spielmanieren mit großer Freiheit im Umfang von drei vollen Oktaven. Daß er aber nicht allein über eine große Fingergeläufigkeit, sondern auch über eine gewandte, in mannichfachen Stricharten sich ergehende Bogentechnik gebot, geht aus seinen „Sinfonie boscarecie" hervor.[1])

Die bisher als Belege für die Entwickelung des Violinspiels und der Violinkomposition herangezogenen und betrachteten Kunsterzeugnisse der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen unsere Aufmerksamkeit noch in besonderem Sinne in Anspruch. Es wurde soeben bemerkt, daß die anfangs getrennten Arten der Instrumentalcanzone und der „Sonata" allmälig in einander aufgegangen waren, woraus sich ein Kunstprodukt ergab, welches bereits die äußere, obwohl nicht schon ein für allemal feststehende Anordnung der späteren Sonatenform erkennen läßt.[2]) Die Zahl der einzelnen Abschnitte oder Theile des Sonatensatzes war noch mehrfach eine schwankende. In Buonamente's Instrumentalwerken findet sich beispielsweise eine einsätzige Sonate, während unter den von Massimiliano Neri 1645 und 1651 erschienenen Kompositionen dieser Art sich eine aus 7, durch Takt und Tempo von einander verschiedenen Sätzen gebildete Sonate findet. Ein gleiches ist der Fall bei einer Sonate Bassani's vom Jahr 1683. Aber solche Fälle sind doch nur als Ausnahmen zu bezeichnen. In der Regel war der Sonatensatz von Mitte des 17. Jahrhunderts ab drei- oder viertheilig, wobei eine Abwechselung zwischen geradem und ungeradem Takt beobachtet wurde. Eine derartige Anordnung mußte für die nothwendig auf scharf gesonderte Gegensätze hindrängende künstlerische Empfindung ebenso nahe liegen, wie das Alterniren von schnelleren und langsameren Zeitmaßen. Innerhalb dieser allgemeinen und noch überwiegend äußerlich kontrastirenden Elemente bewegte sich die Sonatenkomposition unter Anwendung

1) In den Musikbeilagen zu meiner Schrift „Die Violine im 17. Jahrh." habe ich Beispiele daraus mitgetheilt.

2) In Betreff derselben verweise ich auf meine schon mehrfach citirte Schrift: „die Violine im 17. Jahrh.", Bonn bei Cohen.

kontrapunktischer Künste, welche auf das ursprüngliche Vorbild gewisser Vokalkompositionen zurückdeuten, mehrentheils im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Von da ab erfuhr die Sonate eine weitere Durchbildung ihrer einzelnen Theile. Sehr wesentlich wirkte hierbei der Umstand mit, daß dieses Kunstprodukt von dem bezeichneten Zeitpunkt ab für die Klavierkomposition nutzbar gemacht wurde. Und wenn auch die Violinsonate im 18. Jahrhundert nach Corelli's Auftreten durch Tartini inhaltlich noch eine Steigerung erfuhr, so war es doch das erwähnte Tasteninstrument, mit dessen Hilfe der Sonatensatz in fortgesetzter formeller Ausgestaltung endlich jene typisch durchgebildete Struktur erhielt, welche zu allgemeinster tonkünstlerischer Geltung gelangte. Dies bewirkte nach dem einflußreichen Vorgange Dominico Scarlatti's und Philipp Emanuel Bach's der Großmeister Joseph Haydn. Er faßte die bis dahin gewonnenen Errungenschaften der Sonatenkomposition zusammen und verwerthete dieselben insbesondere für den ersten, eigentlichen Sanatensatz mit seiner sinnreich gedachten, planvollen Durchführungstheorie.

Wie hoch nun aber auch dasjenige zu veranschlagen ist, was die eben genannten Männer in der angedeuteten Beziehung geleistet haben, das unvergängliche Verdienst, die entwickelungsfähigen Grundlagen zu der in Rede stehenden, für die moderne Instrumentalkomposition so überaus bedeutsamen und maßgebenden Kunstform gefunden zu haben, gebührt den Italienern. Sie schufen während einer hundertjährigen mühevollen Arbeit jenes wohlgefügte Gerüst, aus welchem nach dessem vollständigem Ausbau schließlich die unvergleichlich schönen und erhabenen Wundergebilde deutschen Geistes und Gemüthes, sowie deutscher Phantasie hervorwuchsen.

Es ist hier noch zu erwähnen, daß von Mitte des 17. Jahrhunderts ab eine sorgfältige Unterscheidung zwischen der „Sonata da chiesa“ (Kirchensonate) und der „Sonata da camera“ (Kammersonate) üblich war. Die katholische Kirche, stets darauf bedacht, ihrem Kultus reichen, auf die Sinne berechneten Schmuck und Glanz zu geben, machte in spekulativer Weise die Künste ihrem Dienste unterthan. Skulptur und Malerei waren ihr von jeher tributpflichtig,

und noch heute findet man nicht wenig Kirchen in Italien, die eher den Eindruck von reichhaltigen Museen, als von Stätten der Gottesverehrung hinterlassen. In gleicher Weise wurde die Tonkunst, zunächst natürlich die Vokalmusik zur Dienstleistung herangezogen, und als die Instrumentalmusik ihre ersten Entwickelungsstadien durchlaufen hatte, fügte man auch sie mit besonderer Berücksichtigung des Violinspiels dem musikalischen Theile des Rituale hinzu. So entstanden allmälig Kirchensonate und Kirchenkonzert, die lange Zeit hindurch einen integrirenden Theil der Meßfeierlichkeit bildeten. Gegen eine derartige Anwendung der schönen Künste ist, wenn gewisse Grenzen innegehalten werden, nichts einzuwenden; denn die große Masse, welche nicht leicht die Fähigkeit besitzt, sich aus eigener Kraft zu idealer Betrachtung emporzuschwingen, wird durch künstlerische Medien gemüthlich angeregt und damit zugleich aus den werkeltäglichen Vorstellungen unmerklich zu andächtiger Stimmung und religiöser Beschaulichkeit hingeleitet. Vor allem ist hierzu aber die Musik wohlgeeignet.

Wurde solchergestalt einerseits die Anwendung der Tonkunst zu rituellen Zwecken gewinnreich für die Hebung religiösen Sinnes, so war mit derselben andrerseits ein wesentlicher Vortheil für die Künstler sowohl wie auch für das Publikum verbunden. Die ersteren fanden Gelegenheit, ihre Kräfte in öffentlichen, von allen Ständen besuchten Versammlungen zu entfalten; das letztere wurde in unbeschränktem Maße der Annehmlichkeit theilhaftig, seinen Geschmack zu bilden, und die solchergestalt popularisirte Kunst des Violinspiels erwarb sich zahlreiche Freunde, Förderer und zugleich einen ansehnlichen Zuwachs an jugendlichen, der Pflege des anziehenden Instrumentes sich widmenden Kräften. War die katholische Kirche durch die Ausbeutung der bildenden Künste einem Museum vergleichbar, so erinnerte sie in musikalischer Beziehung an einen Konzertsaal, ein Verhältnis, das in Italien noch gegenwärtig, wenn auch mehrentheils [mit einem starken Beigeschmack von Profanation fortbesteht.]

Die Kirchensonate bestand aus Tonstücken freier Erfindung in wechselnder Bewegung und Taktart, und war ihrer Bestimmung gemäß, die gottesdienstliche Handlung verherrlichen zu helfen, von

feierlich ernstem, würdevollem Gepräge. Im Zusammenhange damit steht die in ihr vorzugsweise zur Anwendung gebrachte strengere kontrapunktische Gestaltungsweise, welche vereint mit der hier geoffenbarten Idealrichtung den Ausgangspunkt für das höher stylisirte Tonschaffen der Folgezeit im Gebiete des Instrumentalen bildet. Die Kirchensonate begann in der Regel mit einem breiter ausgeführten Satze lebendigeren Charakters im Vierviertel-Takt, auf welchen ein ruhig getragenes, gravitätisches Stück im Tripel-Takt folgte. Den Beschluß machte dann, wenn die Komposition dreisätzig war, wiederum ein in bewegterem Tempo gehaltener Satz in meist knapper Fassung. Bei jenen Sonaten, welche aus einer größeren Anzahl von Sätzen bestanden, waren die einzelnen Theile von kürzerem Umfang und mitunter sogar nur einige Takte lang. Der Wechsel von gerader und ungerader Bewegung wurde aber auch hier beobachtet. In den lebhaft gehaltenen Sätzen spielte das Fugato eine wesentliche Rolle.

Der Kirchensonate entgegengesetzt war die Anordnung der Kammersonate. Sie diente hauptsächlich zur Kultivirung der verschiedenen Tanzformen mit ihren Abarten der „Aria", der „Mascherata", des „Balletts" u. s. w. Mehrentheils wurden die in der Kammersonate zusammengestellten Tonsätze durch ein kurzes Largo oder Adagio eingeleitet, für welches die Bezeichnung „Intrada" nicht ungebräuchlich war. Eine feste Ordnung der Tanzstücke scheint erst allmälig bei der Kammersonate eingeführt worden zu sein. Nach und nach näherte sich dieselbe aber dem Charakter der Kirchensonate dadurch, daß ihr Tonstücke freier Erfindung von ernst gehaltenem Ausdruck einverleibt wurden. Hierdurch gewann die Kammersonate immer mehr Ähnlichkeit mit der Kirchensonate, so daß beide Arten zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu unterscheiden waren. Das eigenthümliche Wesen der Kammersonate ging indessen dadurch nicht verloren: sie lebte als „Suite" (gleichbedeutend mit Partite oder Partie) im 18. Jahrhundert neben der Sonate selbstständig noch eine geraume Zeit hindurch fort.

Die gebräuchlichsten Tänze des 17. Jahrhunderts waren: die Pavane, Corrente, Gagliarde, Giga, Sarabande, Allemande, Volte,

Passacaglia, sowie der Brando (franz. Bransle), Passamezzo und Menuett.

Manche dieser Tänze befruchteten nicht allein die frei erfundene Instrumentalkomposition, wie dies z. B. in Betreff des $^{6}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Taktes der Giga augenfällig ist, sondern gingen auch, nachdem sie einen idealen Zug angenommen hatten, in das Gebiet der höher stylisirten Komposition über.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es zunächst die italienischen Meister Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi, welche sich mit dem Sonatensatz befaßten. Sie förderten denselben nicht sowohl mit specieller Beziehung auf das Violinspiel, als vielmehr auf rein musikalische Zwecke. Hier gab es für die Instrumentalkomposition noch viel zu thun, ehe sie höheren künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermochte. Vor allem hatte man auf einen größeren Wohllaut des Zusammenklanges der verschiedenen Stimmen eines Musikstückes das Augenmerk zu richten. Sodann war auch das modulatorische Element einer sorgfältigeren Behandlung zu unterziehen, die Rhythmik mehr zu vermannichfaltigen und der Periodenbau mit Rücksicht auf klare, symmetrische Verhältnisse abzurunden. In diesen Beziehungen erwarb sich namentlich Legrenzi Verdienste. Mit besonderem Geschick behandelte er auch die Chromatik, deren Anwendung in ausgedehnterem Maße übrigens schon von Farina in dessen Sonate „la desperata“ für den charakteristischen Ausdruck versucht wurde.

Auf Legrenzi folgt eine bedeutende Zahl strebsamer Tonsetzer Oberitaliens, von denen hier nur diejenigen als bemerkenswerth hervorgehoben seien, welche zugleich Violinspieler von Fach waren. Diese sind: Giovanni Battista Vitali, Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Torelli, Tommaso Antonio Vitali und Antonio Veracini.

Giov. Battista Vitali, 1644 in Cremona geboren, war Kompositionsschüler des Maurizio Cazzati. Dann begann er seine Laufbahn als „Sonatore di Violino da Brazzo“, wie er sich selbst auf dem Titel seines ersten gedruckten Werkes nennt, im Orchester der Hauptkirche S. Petronio zu Bologna. Vom 1. Dezember 1674

bis zu seinem am 12. Oktober 1692 erfolgten Tode war er Mitglied der herzoglichen Kapelle in Modena.

Vitali hat als Komponist hauptsächlich die Kammersonate kultivirt, und namentlich durch bestimmtere Ausprägung der melodieführenden Stimme, sowie durch klare und gewandte Behandlung der zu seiner Zeit üblichen Tanzformen diese Kompositionsgattung vorwärts gebracht. Gleichzeitig ist er als einer der ersten zu bezeichnen, welche die Kammersonate durch Einschaltung größerer, frei erfundener Instrumentalsätze im Styl der Kirchensonate zu bereichern und ihr mehr musikalisches Gewicht zu geben versuchten.

Aber auch für die Kirchensonate selbst ist er nicht ohne Bedeutung durch das Streben nach charakteristischem, theilweise schon vom konventionellen Zwange sich befreiendem Ausdruck.

In derselben Richtung, aber mit noch mehr Erfolg war Giovanni Battista Bassani, geb. gegen 1657 in Padua, gest. 1716, als Instrumentalkomponist thätig. Dieser Künstler fordert unsere besondere Aufmerksamkeit als Lehrer Corelli's, des ersten epochemachenden Violinmeisters.

Bassani bildete sich unter Anleitung des Franziskanerpriesters und Opernkomponisten Castrovillari in Venedig, wurde zunächst Organist und Musikmeister der Ordensbruderschaft „della morte“ in Modena, alsdann Musikdirektor an der Basilika S. Petronio zu Bologna und endlich 1685 Kapellmeister in Ferrara, wo er starb. Durch seine vielseitige kompositorische Thätigkeit — er war auch im vokalen Gebiet als Tonsetzer vielfach thätig — hatte er sich ungewöhnliche Gewandtheit sowohl im strengen, wie im freien Styl angeeignet, die auch seinen Instrumentalwerken eigen ist und sich namentlich in den Allegrosätzen durch klare, saubere und abgerundete Gestaltungsweise offenbart.

Es existiren zwei Instrumentalwerke Bassani's im Druck, von denen das eine der Kammer- und das andere der Kirchensonate gewidmet ist. Nach beiden Richtungen hin tritt er nicht bahnbrechend oder auch nur erweiternd auf. Vielmehr bewegt er sich in den Grenzen der Überlieferung. Allein die Behandlung des Ganzen, so wie die organische Durchbildung des Details, läßt eine höhere Stufe der

Meisterschaft gegen die Vordermänner erkennen. Bassani war ein sehr geschickter Violinspieler, wie denn auch seine Behandlung der Geige durchaus sachgemäß ist, ohne sich indessen in technischer Beziehung auszuzeichnen.

Mehr war dies bei Giuseppe Torelli der Fall. Im Besitz einer natürlich ungezwungenen Gestaltungsgabe, schuf er eine ziemlich große Reihe von Werken, in denen die Technik des Violinspiels einen bedeutenden Schritt vorwärts thut. Und dies nicht allein im Passagen-, sondern auch im doppelgriffigen und sogar im akkordischen Spiel. Hierin zeigt er unverkennbar eine entschiedene Überlegenheit über die vorhergehenden Meister, zugleich aber auch eine bravourmäßige, virtuosisch gefärbte Tendenz, ohne jedoch ebensowenig, wie seine Vordermänner die von Uccellini gezogene Grenze des tonlichen Umfanges der Geige zu überschreiten.

Auch in anderer Beziehung bereicherte Torelli die Violinkomposition. Er hatte den glücklichen Gedanken, die überkommene „Sonata" für mehrstimmige Sätze zu verwerthen, in denen die Violine auf obligate Art dominirend aus dem Ensemble hervortritt. Hiermit war das Instrumentalkoncert gewissermaßen als Gegenstück zu dem lange schon vorher bestandenen Vokalkonzert gegeben.

Für diese seine Erzeugnisse führte Torelli den Namen Concerti ein. Schon 1686 veröffentlichte er als Opus 2 ein „Concerto da camera" (Kammerkoncert) für zwei Violinen und Baß, und außerdem ein „Concertino per camera" für eine Violine und Baß, letzteres ohne Angabe der Jahreszahl und des Druckortes.

Seine bedeutendsten in diese Kategorie gehörenden Arbeiten sind aber die sogenannten „Concerti grossi", welche ein Jahr nach dem Tode ihres Autors als Op. 8 erschienen. Der Inhalt dieses Werkes besteht aus zwölf Nummern, von denen die eine Hälfte für eine Sologeige mit Begleitung von zwei Ripienviolinen, Bratsche und Baß oder einer großen Laute (arcileuto) und Orgel, die andere dagegen für zwei Soloviolinen mit dem gleichen Accompagnement gesetzt ist. Mit diesen Koncerten wurde Torelli der Vorläufer für die gleichartigen Kompositionen Corelli's, Vivaldi's und Tartini's.

Seine anderweiten Kompositionen sind: eine 1686 erschienene Sonatensammlung für zwei Violinen und Violoncell nebst beziffertem Baß, ein im folgenden Jahre veröffentlichtes Heft „Sinfonien" zu 2, 3 und 4 Streichinstrumenten und Orgel (Op. 3) nebst Koncerten zu 4 Stimmen (Op. 5) und eine Sammlung „Concerti musicali" für Streichquartett und Orgel, welche 1698 als Op. 6 edirt wurde. Diese Arbeiten waren, wie die Betheiligung der Orgel ergiebt, für die Kirche bestimmt.

Torelli hat auch Kammersonaten für Violine geschrieben. Dieselben entsprechen ihrer Beschaffenheit nach ganz dem Modus der Kirchensonate und enthalten daher keine Tänze mehr, sondern nur noch Musikstücke freier Erfindung im langsamen und bewegten Zeitmaß. Diese Umgestaltung der Kammersonate, zu welcher Giov. Battista Vitali die ersten Versuche machte, wurde von den tonangebenden Meistern des 18. Jahrhunderts adoptirt.

Aus Torelli's Schaffen geht hervor, daß dieser Künstler einen lebhaft vordringenden Geist besaß, der für die Fortschritte des Violinspiels und der specifischen Violinkomposition ungewöhnlich einflußreich wurde. Seine Werke, die den wohlgeübten, gewandten Kontrapunktisten erkennen lassen, sind, wenn auch keineswegs von tieferem Gehalt, so doch von eigenthümlichem, und dabei stets natürlich fließendem Ausdruck. Die aus Skalen und Akkorden abgeleitete Figuration ist lebendig, schlank und von rhythmischer Bestimmtheit, selbstverständlich alles dies immer im Geist und Geschmack seiner Zeit. Die langsamen Sätze stehen gegen die schnellen zurück. Sie sind meist kurz und, wie es scheint, nur des äußeren Gegensatzes halber da. Offenbar wußte der Tonsetzer hier noch eben so wenig, wie die allermeisten seiner Zeitgenossen, etwas Besonderes auszusprechen.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Verona geboren, trat Torelli im September 1686 als „suonatore di Violetta" in die Kapelle der S. Petronio-Kirche zu Bologna ein. Von 1689 ab wirkte er bei der Tenor-Viola und nach dieser Zeit zugleich auch als Violinspieler in demselben Orchester mit. Von 1703 bis zu seinem 1708 erfolgten Tode war er Koncertmeister am markgräflichen Hof zu Ansbach.

Torelli gehört zu den italienischen Violinmeistern, die theils durch schöpferisches Wirken, theils durch unmittelbare Lehre einen wesentlichen Einfluß auf die Entwickelung deutschen Geigenspiels ausgeübt haben. Es wird deshalb noch weiterhin seiner zu gedenken sein.

Eine wie beachtenswerthe Erscheinung neben Torelli der Bologneser Geiger Tommaso Vitali war, ist aus einer variirten Ciaconna[1]) desselben zu entnehmen. In diesem Tonsatz äußert sich ein durch gehaltvolle Stimmung und geistreiche Behandlung gekennzeichnetes Schaffen, das seinen Schwerpunkt in dem harmonisch Modulatorischen findet. Aus dem kurzen, scharf rhythmisirten Thema ist eine Reihe kontrastirender Variationen entwickelt, deren ornamentale Figuration keineswegs als äußerliche virtuose Zuthat, sondern vielmehr als charakteristisch geartete Entwickelungsglieder des Grundgedankens erscheinen. Dieses Erzeugnis erscheint als ein bemerkenswerther Vorläufer der bekannten Bach'schen Ciaconna für Violine Solo, die uns freilich erst die Tiefen des tondichterischen Vermögens vollständig erschließt.

Die tüchtige musikalische Bildung, welche T. Vitali besaß, wird auch durch dessen Kirchensonaten bezeugt, von denen ein Heft mit zwölf Nummern als Op. 1 im Jahre 1693 zu Modena erschien. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Bologna geboren, gehörte er dem dortigen Orchester von S. Petronio als Violinist an und war dann später eine Zeit lang als Führer der Hofkapelle zu Modena thätig. Er soll viele gute Schüler gebildet haben. Doch wird von diesen nur namhaft gemacht:

Girolamo Nicolo Laurenti, der Sohn des zu seiner Zeit angesehenen, 1644 in Bologna geborenen und gleichfalls im Orchester von S. Petronio angestellten Violinisten und Tonsetzers Bartolomeo Girolamo Laurenti. Vor Vitali's Unterricht genoß er denjenigen

---

[1]) Dieses Musikstück ist in der von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen „Hohen Schule des Violinspiels" mitgetheilt. Die Abweichungen der David'schen Bearbeitung vom Original sind freilich, gleich wie bei den meisten anderen in der genannten Sammlung befindlichen Kompositionen, theilweise erheblich. Doch kann man sich danach trotzdem ein annähernd richtiges Bild von Vitali's Schreibweise machen.

Torelli's. Nach Beendigung des musikalischen Studiums trat er als Violinist in das Orchester der Kathedrale seiner Vaterstadt Bologna. Er starb hier am 26. Dezember 1752. An Kompositionen veröffentlichte er 6 Kirchenkoncerte für Streichinstrumente und Orgel. Sein Vater gab eine gleiche Anzahl von Koncerten (1720) und außerdem (1691) Kammersonaten für Violine und Violoncell als Op. 1 heraus.

Auch ein Florentiner Violinist zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus: Antonio Veracini. Er war im Dienste der Großherzogin Vittoria von Toscana und veröffentlichte zwei Sonatenhefte für die Kirche und eines für die Kammer, letzteres im Jahr 1696. Veracini zeigt sich in diesen Kompositionen als ein Tonsetzer von Begabung und tüchtiger Bildung. Sein Styl ist edel, vornehm und gewählt, nicht nur in den Allegrosätzen, sondern auch namentlich in den Stücken langsamer Bewegung, in denen bis dahin immer nur ausnahmsweise erst eine klar gegliederte Periodisirung und ausdrucksvollere Medolik zum Vorschein gekommen war. Veracini's Kammersonaten sind durchaus, wie diejenigen Torelli's, nach Art der Kirchensonate gehalten. Im Hinblick auf dieselben gehört er zu den wenigen Vertretern der Instrumentalkomposition jener Tage, welchen es um eine ernste, gediegene Richtung, auch in der weltlichen Musik, zu thun war.

Die Wirksamkeit der soeben betrachteten, und mancher andern hier nicht erwähnten Meister liefert den Beweis, daß das italienische Violinspiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon allgemeinere Vertretung gefunden hatte. Durch die leicht begreifliche Bevorzugung, welche die Geige nicht lange nach ihrer Einführung in die Musikpraxis von Seiten der Tonsetzer vor dem bisher für die melodieführende Stimme benutzten Cornet (Zinken) gefunden, war derselben eine herrschende Stellung im Orchester zugefallen. Dieser Umstand konnte nur günstig auf Pflege und Verbreitung des schnell zur Beliebtheit gelangten Instrumentes wirken. Nun fanden sich auch bald Fachmänner, welche mit mehr oder weniger Erfolg bemüht waren, die durch Kultivirung des Sonatensatzes gewonnenen Resultate für die Geigenkomposition zu verwerthen. Nach dem Auftreten

Farina's in Mantua und Uccellini's in Parma thaten sich fast gleichzeitig Florenz, Bologna, Modena und Padua durch angesehene und einflußreiche Persönlichkeiten im Gebiete der Instrumental- und zugleich auch der Violinkomposition hervor. Unter diesen Städten nahm Bologna unbestritten den ersten Rang ein: es glänzte zum zweiten Male, wie schon früher durch seine Malerschule, so jetzt für eine geraume Zeit durch sein Musikleben. Den Mittelpunkt desselben bildete die 1666 gegründete „Accademia filarmonica", deren Mitglied oder gar Präsident zu sein für eine besondere Auszeichnung galt. Viele der besten Musiker des damaligen und späteren Italiens gehörten ihr an, namentlich wenn sie in Bologna selbst lebten, und als der Pater Martini (geb. 1706, gest. 1784) durch seine musiktheoretische Gelehrsamkeit die altberühmte Metropole akademischer Bildung zu einem tonkünstlerischen Areopag Europa's erhoben hatte, dem sogar Mozart sich unterwarf, stand Bologna auf der Höhe seines musikalischen Ansehens. Außerdem hatte der Ort längere Zeit hindurch neben Venedig Bedeutung durch den schwunghaft betriebenen Notendruck, welchen demnächst, wie hier vorgreifend bemerkt sei, Amsterdam, London und Paris, auch namentlich in Betreff der Violinlitteratur, an sich rissen.

Geigenspiel und Geigenkomposition waren nun in Italien so weit vorgeschritten, daß sich für diese Kunstzweige förmliche Centralpunkte bilden konnten, die von einheimischen und auswärtigen Talenten aufgesucht wurden, um die befruchtende Lehre eines bestimmten, epochemachenden Meisters hinauszutragen in die weite Welt. Den Reigen eröffnete hier

Die römische Schule,

deren Stifter Arcangelo Corelli ist. Wer sich eine annähernde Vorstellung von dem hohen Ansehen machen will, in welchem Corelli bei seinen Zeitgenossen, und namentlich bei römischen Kunstmäcenen stand, mag uns für einen Augenblick in das Pantheon zu Rom, diesen durch den päpstlichen Stuhl zu einer modernen Kirche und Ruhmeshalle umgewandelten heidnischen Tempel, folgen. Hier ruhen links vom Eingange, neben Rafael's Asche, die irdischen Überreste des beinahe vergötterten Violinmeisters, dem man die überschwänglichen

Epitheta „Princeps musicorum“, „Maestro dei Maestri“ und „virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi“ beilegte. Dort ist Corelli's Gedächtnis für die Nachwelt auf einer Marmortafel mit vergoldeter Schrift also verewigt:

D. O. M.
Arcangelo Corellio e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis
Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia
Marchionis de Ladensbourg
Quod Eximiis Animi Dotibus
Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia
Summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris Nationibus Admirationi fuerit
Indulgente Clemente XI P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.
Vic. Can.
Et Galliarum Protector
Liiristi Celeberrimo
Inter Familiares suos jam diu adscito
Ejus Nomen Immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.
Obiit VI Id. Januarii Anno Sal. MDCCXIII.

An dieser geweihten Stelle wurde der Jahrestag seines Todes so lange feierlich begangen, als noch ein Schüler Corelli's in Rom vorhanden war. Diesem fiel dabei das Ehrenamt zu, die zu Gehör gebrachten ausgewählten Kompositionen seines Meisters nach den überkommenen Traditionen zu leiten. Man sieht, es hatte sich ein förmlicher Corelli-Kultus ausgebildet. Derselbe mag unserer Zeit einigermaßen übertrieben erscheinen, da es doch nur ein Violinspieler war, dem er galt. Allein es darf ruhig ausgesprochen werden: Corelli's Mitlebende würdigten seinen Genius ganz richtig. Sie erkannten, daß er ausübend und schaffend der Geige die höhere Weihe des Kunstadels verliehen hatte. Mit echt künstlerischem Sinn normirte er Violinspiel und Violinsatz in den wesentlichsten Grundzügen

und hinterließ dadurch der musikalischen Welt ein sicheres Fundament, auf welchem die weitere Entwickelung dieser Sonderkunst Schritt vor Schritt erfolgen konnte.

Corelli hatte den Beruf zu erfüllen, die Thätigkeit der Vertreter seines Faches während eines vollen Jahrhunderts abzuschließen und zu krönen. Nicht bahnbrechend und neugestaltend trat er auf. Ihm fiel die Aufgabe zu, das verwerthbare Material der überkommenen Instrumental- und Violinkomposition in eklektischer Weise zusammenzufassen und für höher stylisirte Hervorbringungen zu verwerthen, welche zugleich eine methodische Behandlung des Geigensatzes und mithin auch des Geigenspiels darboten. Dadurch nahm er einen Standpunkt ein, der ihm die ehrenvolle Anerkennung seiner Zeitgenossen als „Maestro dei Maestri“ eintrug.

Es darf nicht übersehen werden, daß schon in Bassani's, Torelli's und Antonio Veracini's Werken sich einzelne Tonstücke finden, welche Corelli's wohl werth und würdig wären. Was indessen diesen Meister vor jenen auszeichnete, ist ein durch den Verkehr mit bedeutenden Künstlern und hervorragenden Kunstliebhabern genährtes und geläutertes Schönheitsgefühl. Und diese, für einen schöpferischen Geist so unerläßliche Eigenschaft, welche sich durch Adel des Sinnes und Vornehmheit des Ausdrucks namentlich in den späteren Arbeiten Corelli's kundgiebt, ist es wohl zumeist, wodurch er unter seinen gleichzeitigen Berufsgenossen eine ausgezeichnete und dominirende Stellung behauptete.

Corelli's schöpferische Thätigkeit ist uns in sechs verschiedenen Werken aufbewahrt. Das erste derselben wurde 1683 in Rom unter dem Titel: „XII Sonate a trè, due Violini e Violone, col Basso per l'Organo“ als Op. I veröffentlicht. Der Satz ist zur Hauptsache normal, indeß ebensowenig schon ausgezeichnet durch bedeutsamen Inhalt, wie durch völlige Selbständigkeit. Ein Anlehnen an die Vorgänger, namentlich an Bassani, seinen Lehrmeister, ist unverkennbar. Doch tritt überall Corelli's Eigenthümlichkeit hervor, sich einfach und klar auszudrücken. Dabei ist aber die Schreibweise noch nicht ganz frei von unschönen Fortschreitungen der Stimmen und einzelnen Härten des Zusammenklanges.

In seinem ersten Werk neigt sich der Meister vorwiegend zur viersätzigen Formgebung, die allerdings, wie wir sahen, schon vor ihm neben der dreisätzigen Anordnung gebraucht worden war, während sonsthin der Sonatensatz ab und zu noch zwischen einer größeren oder kleineren Anzahl von Theilen unstät hin- und hergeschwankt hatte. In der Regel ist in seinen Erzeugnissen die Folge: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Mitunter sind die beiden ersten Sätze auch Allegro's. Andrerseits kommt es aber auch wieder vor, daß die drei ersten Stücke im langsamen Tempo stehen und nur das letzte ein schnelles Zeitmaß hat. Eine Ausnahme von der Vierzahl macht die siebente Sonate. Sie hat drei Theile, nämlich: Allegro, Adagio, Allegro. Sämmtliche 12 Nummern des Werkes gehören der Kirchensonate an.

Das zweite, der weltlichen Instrumentalmusik gewidmete Werk hat den Titel: „XII Sonate da camera a trè, due Violini e Violone o Cembalo, in Roma 1685.“

In demselben behandelt Corelli hauptsächlich Tanzformen. Meist sind drei Tänze mit einem voraufgehenden Präludium (Largo oder Adagio) zu einem Ganzen verbunden. Einige Sonaten weichen jedoch hiervon ab. Die erste derselben besteht aus einem Präludium, welchem Allegro, Corrente und Gavotte folgen. In der zweiten finden sich drei Stücke: Allemande, Corrente und Giga. Die dritte enthält: Präludio (Largo), Allemande (Allegro), sodann ein Adagio freier Erfindung und zum Schluß eine zweite Allemande. Noch abweichender ist die zwölfte Sonate gestaltet. Sie besteht aus einer Ciaconna und einem längeren Allegro, welches sich mit Beziehung auf den Einleitungssatz als eine freie Anwendung der Variationenform erweist.

Aus diesem Werke geht hervor, daß Corelli in demselben noch den von Giov. Battista Vitali eingenommenen Standpunkt insofern festhält, als er in der Kammersonate Tanzformen mit Tonsätzen freier Erfindung vermischt, was aber bei ihm zugleich zu anderen, neuen Versuchen hinsichtlich der Zusammenstellung verschiedenartiger Tonsätze führt. Wenn Corelli hier noch nicht dem von Torelli und Veracini in Betreff der Kammersonate gegebenen Beispiel folgt, so dürfte es sich daraus erklären, daß sein zweites Werk vor die fraglichen

Erzeugnisse jener Männer fällt. Denn in einem Theil seiner 1700, also 15 Jahre später erschienenen Solo-Violinsonaten macht Corelli von der für die Kammersonate erzielten gewinnreichen Neuerung Gebrauch.

Seine beiden folgenden Sonatensammlungen gab Corelli unter den Titeln heraus:

„Sonate da Chiesa a trè, due Violini e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo, opera terza, in Modena 1689" und

„Sonate da Camera a trè, due Violini e Violone, o Cimbalo da Arcangelo Corelli, opera quarta, in Bologna 1694".

Jedes dieser Werke enthält wiederum 12 Sonaten. Sie sind ihrer formellen Beschaffenheit nach wesentlich den in Op. 1 und 2 vereinigten Sonaten entsprechend. Aber die Art der Schreibweise zeigt in allen Beziehungen schon eine feinere, gereinigtere Durchbildung. Es ist der reife, mit bewußter Meisterschaft waltende Künstler, der nunmehr, befreit von den Fesseln des Schulzwanges, zu uns spricht. Dies geht auch insbesondere aus der Behandlungsweise der Tanzformen hervor. Sie erscheinen theilweise nicht mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung, sondern nehmen, namentlich wo sie in breiterer formeller Gestaltung auftreten, einen idealen Charakter an. Diese stylvollere Behandlung des Tanzes, welche schon durch Giov. Battista Vitali einigermaßen vorbereitet war, nähert sich entschieden dem Wesen der höheren Instrumentalmusik, und deutet auf jene, schon hervorgehobene Wechselwirkung zwischen der Kirchen- und Kammersonate hin, die eine gegenseitige Befruchtung beider Arten zur Folge hatte.

Verlieh die weltliche Instrumentalmusik der kirchlichen einerseits eine Bereicherung der Rhythmik, so wurde dagegen andererseits die ideale Tongestaltung der Kirchensonate maßgebend für die Kammersonate. Sie hatte sich nach und nach Tonsätze zugeeignet, deren Beschaffenheit an die „Musica sacra" erinnerte. Dies wirkte auf die Behandlung gewisser Tanzformen zurück, welche dem Ausdrucke nach möglichst in Einklang mit den neben ihnen stehenden Musikstücken freier Erfindung zu bringen waren, wodurch sie

veredelt und zu Charakterstücken erhoben wurden. So wird z. B. die Allemande in Corelli's zweitem und viertem Werk nicht allein in breiterer, obwohl immer zweitheiliger Form, sondern auch auf ganz verschiedenartige, einander scharf entgegengesetzte Weise behandelt. In der zweiten Sonate (Op. 2) erscheint sie als Adagio, in der dritten als Allegro und als Presto, in der sechsten wiederum als Largo u. s. f.

Nach Prätorius [1]) war die Allemande „nicht so fertig vnd hurtig, sondern etwas schwehrmüthiger vnd langsamer, als der Gaillard". Dies paßt nicht mehr zu den mannichfachen Abstufungen des langsamen und schnellen Zeitmaßes, in welchen Corelli sich ergeht. Überdies hat auch der Charakter dieser Tonstücke, von denen nur der Rhythmus noch eine Reminiscenz an den Ursprung giebt, nichts Tanzartiges mehr.

Ähnlich verhält es sich mit den Sätzen, welche „Tempo di Gavotta" überschrieben sind. Es ist nicht mehr der Tanz in seinem ursprünglichen Wesen, sondern ein in Bewegung und Rhythmus an denselben erinnerndes, höher stylisirtes Tonbild.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in den Suiten Bach's und Händel's, sowie später in den Instrumentalwerken Haydn's und Mozart's, hier insbesondere bezüglich des Menuett.

Corelli's fünftes Werk: „Sonate a Violino e Violone o Cembalo, a Roma 1700", welches zwölf Kammersonaten für Violine solo enthält, zeigt ganz in ähnlicher Weise, wie die vier ersten Sonatenwerke des Meisters, die Formgebung der kirchlichen sowohl, als auch der weltlichen Instrumentalmusik. Die ersten 6 Sonaten in viertheiliger Bildung (nur die sechste Sonate enthält als fünften Theil eine „Follia" mit 16 Variationen) [2]) sind nach dem Modus der Kirchensonate, die übrigen dagegen nach dem der früheren Kammersonate gestaltet. In der ersten Hälfte dieser Sammlung tritt also Corelli, dem Beispiel Torelli's und Ant. Veracini's folgend, nun auch für die Umbildung der Kammersonate nach Maßgabe der Kirchen-

---

1) Syntagma mus. Theil III, Abthl. 2, S. 25.

2) Von Ferd. David in freiester Bearbeitung herausgegeben.

sonate entschieden ein. Dabei legt er aber den Schwerpunkt der Komposition in die Violinstimme. Die bisherige polyphone Bildweise des Sonatensatzes zeigte das Prinzip der möglichsten Gleichberechtigung aller Stimmen, wodurch der Violine eine koordinirte Stellung zugewiesen war. Die Geige, in eine erste und zweite eingetheilt, erschien nun insofern bevorzugt, als sie führend und leitend auftrat. Die ersten Versuche im Sonatenfache für eine Violine allein mit Baß, denen wir bei Farina und Fontana begegneten, zeigen dasselbe Prinzip: Beide Stimmen halten sich bis zu einem gewissen Grade das Gleichgewicht, und koncertiren, so zu sagen, miteinander. Auch in Veracini's Kammersonatenwerk (Op. 3) ist noch durchaus dieser Standpunkt festgehalten. Uccellini macht hiervon in seinen Violinsonaten mit einfacher Baßbegleitung eine Ausnahme, und nach ihm, wenn auch nur theilweise, Torelli. Diesen beiden nun schließt sich Corelli an, indem er die Violinpartie in seinem fünften Werk gleichfalls bevorzugt, wodurch der Baß in ein mehr untergeordnetes, begleitendes Verhältnis tritt. Hiermit war die eigentliche Solo-Violinsonate gegeben und zugleich die entschiedene prinzipielle Ausscheidung des spezifischen Violinsatzes (ähnlich wie in Torelli's Concerti grossi) innerhalb des Gebietes der Instrumentalkomposition vollzogen.

Corelli's Solo-Sonaten behaupten in Betreff ihres von tieferem künstlerischen Ernst beseelten Gehaltes und einer stylvolleren Behandlung der Geige unbedingt den Vorrang vor den früheren gleichartigen Produktionen.

Dasselbe gilt auch hinsichtlich des sechsten und letzten Werkes Corelli's: „Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati a due altri Violini, Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare, Roma, Decembre 1712“. Die Dedikation an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz ist vom 3. Dezember 1712 datirt.

Die in dieser Sammlung vereinigten Musikstücke entstanden ohne Zweifel auf Anregung der Torelli'schen „Concerti grossi“, welche bereits 1709, also drei Jahre vor den gleichnamigen Kompositionen Corelli's im Druck erschienen. Es sind acht Kirchen- und vier Kammerkoncerte, deren Gestaltung zur Hauptsache auf der damals

6*

üblichen Anordnung beruht. Die vier Kammerkoncerte bestehen demgemäß aus einer Zusammenstellung von Tanzformen und Tonsätzen freier Erfindung. Unterscheiden sich mithin die „Concerti grossi“ hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung nicht von der zwei-, drei- und vierstimmigen „Sonata“ jener Periode, so erhalten sie doch etwas Eigenartiges durch die schon von Torelli bewirkte Einführung von Solo- und Ripienstimmen. Diese Anordnung ist aber bei Corelli wesentlich abweichend von Torelli's Behandlungsweise der obligaten und accompagnirenden Instrumente. Nicht um Solostimmen mit untergeordneter Begleitung, sondern um drei koncertirende Partien, vertreten durch zwei Violinen und ein Violoncell, mit Hinzufügung einer harmonieergänzenden Bratsche, handelt es sich in Corelli's Koncerten. Die beiden Ripiengeigen sind nur im Tutti beschäftigt, gehen dann aber fast immer im strengen Unisono mit den Solostimmen. Der Satz ist daher im Wesentlichen vierstimmig. Nur in vereinzelten Fällen und vorübergehend sind die Violinen in den Ripienstimmen anders geführt als die entsprechenden Soloinstrumente, wodurch sich denn stellenweise eine sechsstimmige Behandlung ergiebt. Der „Continuo“ führt die einfachen Fundamentalbässe aus.

So entfaltet sich ein wechselndes Tonspiel zwischen zwei und drei Solostimmen und dem Ensemble, ohne daß es zu einem absoluten Dominiren der obligaten Instrumente kommt. Dem zur Anwendung gebrachten Style gemäß erscheint vielmehr Alles musikalisch gleichberechtigt. Einfachheit, Schlichtheit und klare, folgerichtige Bestimmtheit ist ein Grundzug dieser Musik. Aber dabei hat sie zugleich etwas vornehm Pathetisches, eine gewisse Größe, die in dem ernst gemessenen Schritt kräftig gesunder Tonfolgen sich ausspricht. Freilich verbindet sich damit nicht selten eine an Monotonie streifende Stabilität des Ausdrucks, die sowohl in der engbegrenzten Modulationsmanier, wie auch in dem oft gleichartigen Metrum des Periodenbaues fühlbar wird. Eine wechselreichere Mannichfaltigkeit in diesen Beziehungen herbeizuführen, war der sich anschließenden Epoche vorbehalten.

Genau betrachtet, ist hier die Basis zu orchestraler Schreibweise gelegt. Corelli's mehrstimmiger Instrumentensatz im sogenannten

„Concerto grosso“ wurde in der That maßgebend für die nächste Folgezeit. Er erinnert bisweilen stark an Händel's Orchesterstyl. Dieser große Meister trat während seines längeren römischen Aufenthaltes in nahe Beziehung zu Corelli, und es ist unverkennbar, daß er dessen methodisch normale Behandlung des Streichquartetts in sich aufnahm, um sie, seiner eminenten künstlerischen Begabung entsprechend, in gesteigerter Wirkung für die eigene schöpferische Thätigkeit zu verwerthen.

Die Formgebung der Corelli'schen Kompositionen zeichnet sich durch Bestimmtheit und plastische Klarheit aus. Dies ist jedoch nur im Allgemeinen zu nehmen. Die allmälige Detailausbildung der einzelnen Sonatentheile, insbesondere aber die des ersten Satzes blieb der Folgezeit überlassen und war, wie schon erwähnt wurde, vorzugsweise das Werk der deutschen Tonmeister. Nichts desto weniger hat sich auch Corelli ein Verdienst um den Sonatensatz erworben, und zwar durch die klare, übersichtliche Struktur der einzelnen Tonstücke, sowie durch den edlen, vornehmen Ausdruck, namentlich in den Adagio's. Auch den Allegrosätzen ist meist gehaltene Würde eigen, die ein Grundzug von Corelli's Wesen sein mochte, doch treten sie inhaltlich gegen die langsamen Stücke zurück. Theilweise bestehen sie in einer rhythmisch belebten Figuration, die, ähnlich wie bei allen seinen Vorgängern, indessen nicht mehr in demselben Grade etüdenartig ist. Dies gilt jedoch nur von den Tonsätzen freier Erfindung und nicht von den Tänzen, bei denen der Tonsetzer weit mehr sein Augenmerk auf eine angemessene Handhabung der Rhythmik, als auf die wenig dabei in Betracht kommende Figuration zu richten hatte.

Eine besonders hervorstechende Seite der späteren Corelli'schen Musik beruht in dem Wohllaut der Klangwirkung. Der Meister kannte sein Instrument gründlich; er schrieb, auf die damals, mit vereinzelten Ausnahmen ziemlich allgemein üblichen drei ersten Lagen sich beschränkend, aus der Natur desselben heraus, und erhob es durch seine breite, getragene und schön empfundene Cantilene zu einer Repräsentantin des Gesanges. Es ist freilich bei ihm noch nicht die Melodik der späteren Meisterzeit anzutreffen, die in ihrer individuellen und zugleich mannichfaltigen Ausprägung völlig andere

Kunstziele verfolgt. Corelli's Musik hat einen etwas ascetisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung, der mit dem Kirchenton seiner Zeit zusammenhängt und mehr oder weniger auch bei allen anderen damaligen Instrumentalkomponisten durchschimmert.

Corelli war während seines mehr als dreißigjährigen römischen Wirkens in der Lage, beide Seiten seiner Kunst, die kirchliche und weltliche, zu allgemeinster Geltung zu bringen. Seine Leistungen, die sich mit feinem Kunstgeschmack und einer liebenswürdigen, durch Anspruchslosigkeit und Sanftmuth ausgezeichneten Persönlichkeit verbanden, hatten ihn bald zum bevorzugten Liebling auserwählter künstlerischer und gesellschaftlicher Kreise gemacht. Er unterhielt ein enges freundschaftliches Verhältnis zu den Malern Cignani und Maratti, mit deren Hilfe er seine leidenschaftliche Vorliebe für Gemälde durch allmälige Erwerbung einer werthvollen Bildersammlung befriedigte. In der vornehmen Gesellschaft war der kunstsinnige Cardinal Pietro Ottoboni sein Hauptgönner und Freund. In dem Palast desselben, wo er bis zum Tode seine Wohnung hatte, ließ er auch vorzugsweise sein allgemein bewundertes Spiel ertönen, dessen Zartheit und Anmuth von den Zeitgenossen ausdrücklich gerühmt wird.

Ottoboni war der einflußreichste und mächtigste Beschützer der Tonkunst im damaligen Rom. Sein Haus, gewissermaßen der musikalische Mittelpunkt der Weltstadt, mußte für den Mangel tonkünstlerischer Gemeinpflege entschädigen. Crescimbeni, Mitbegründer der arkadischen Akademie, deren Ehrenmitglied bekanntlich auch Goethe während seines römischen Aufenthaltes wurde, berichtet, daß im Palaste des Prälaten jeden Montag eine musikalische Produktion stattfand, wobei Direktion und Solospiel ein für allemal Corelli zufielen. Das Orchester bestand aus den besten Musikern der Stadt und die Vokalpartien wurden von Mitgliedern der sixtinischen Kapelle ausgeführt, deren oberster Chef Ottoboni war. Die bald zu hohem Rufe gelangten Montagsmusiken des Cardinals bildeten natürlich auch einen Hauptanziehungspunkt für fremde Künstler, und so konnte es nicht fehlen, daß Händel, der unerreichte Heros des biblischen Oratoriums, eine Zierde dieses Kunsttreibens wurde, nachdem er in Rom heimischer geworden war. Der biedere, urkräftige Deutsche

gerieth indessen mit Corelli bei einer der Zusammenkünfte in einen Konflikt, dessen mögliche Konsequenzen nur durch des Italieners mild versöhnliches Benehmen vermieden wurden. Händel führte nämlich in einer der Ottoboni'schen Akademien die Ouvertüre zu seiner Oper „il Trionfo del Tempo" auf, und da Corelli die Violinpartie nicht zur Zufriedenheit des Komponisten interpretirte, riß dieser demselben, heftig wie er war, die Violine aus der Hand, um die von ihm intentionirte Vortragsweise durch Vorspielen anzudeuten. Corelli's Antwort war: „Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo". In diesen mild abwehrenden Worten des Meisters offenbart sich auf schöne Weise die Kundgebung einer Bescheidenheit, die den Mann von Würde nur das in Anspruch nehmen läßt, was ihm gebührt. Sie beruht im Grunde auf dem Gefühl, welches Corelli bestimmte, bei anderer Gelegenheit freundlich seine Violine aus der Hand zu legen, als sich während seines Spieles eine Konversation vernehmen ließ, indem er, befragt, warum er aufhöre, erklärte, „er besorge die Unterhaltung zu stören". —

Die vornehme Welt wetteiferte um die Ehre, Corelli als ihren Gast zu bewirthen, und bei allen wichtigen musikalischen Ereignissen stand er an der Spitze des Orchesters. Unter den durch ihren Rang hervorragenden Persönlichkeiten wurde er insbesondere von der Königin Christine ausgezeichnet, welche nach ihrer Thronentsagung Rom besuchte. Bei den in ihrem Hause veranstalteten Festlichkeiten kam auch ein, von dem Veroneser Guidi gedichtetes und von Pasquini komponirtes allegorisches Drama zur Darstellung, bei welchem Niemand anders das aus 150 Personen bestehende Orchester dirigiren durfte, als unser Meister. Einen besonders warmen Verehrer hatte Corelli ferner an dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm nicht nur den Titel eines Marchese von Ladenburg verlieh, sondern auch die Gedenktafel, deren Inschrift oben mitgetheilt wurde, an seiner Ruhestätte im Pantheon aufrichten ließ.

Corelli's Ruhm als Violinist und Tonsetzer drang so schnell in die musikalische Welt, daß er bald Gegenstand allgemeinster Aufmerksamkeit wurde. Begabte Kunstjünger von nah und fern wendeten sich an ihn, um seiner Lehre theilhaftig zu werden, und thätige

Musikhändler lieferten dem Publikum verschiedene und wiederholte Auflagen seiner aller Orten viel begehrten Werke. Nächst den Originalausgaben erschienen Nachdrucke von den vier ersten Sonatensammlungen in Amsterdam, Paris und London. Die gesuchteste und populärste seiner Schöpfungen, opus 5, erlebte sogar kurz hintereinander fünf Ausgaben. Diese Sonatenkollektion wurde überdies von Francesco Geminiani, dem Schüler Corelli's, zu Koncerten für Streichinstrumente nach dem Vorbilde der „concerti grossi" (op. 6) umgearbeitet und zu London veröffentlicht. Der Titel ist: „XII Concerti grossi, con due Violini, viola e violoncello di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande. gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5 di Corelli, da Francesco Geminiani. London. (Ohne Jahreszahl.)

Eine Partiturausgabe der Werke Corelli's (mit Ausschluß von op. 5) erschien in zwei Foliobänden gleichfalls in London unter Redaktion des 1667 in Berlin geborenen Tonsetzers und Musikschriftstellers Johann Christian Pepusch, welcher eine Reihe von Jahren in der englischen Hauptstadt lebte und wirkte.

Die Titel beider Bände lauten:

„The Score of the Four Setts of Sonatas compos'd by Arcangelo Corelli for two Violins & a Bass" und

„The Score of the twelve Concertos. compos'd by Arcangelo Corelli. For two Violins & a Violoncello, with two Violins more a Tenor & Thorough Bass for Ripieno Parts, which may be doubled at pleasure."

Übrigens gab die außerordentlich lebhafte Theilnahme der Musikwelt an Corelli's Kompositionen auch zu Falsifikaten Veranlassung. In Amsterdam druckte man 9 Sonaten von Ravenscroft[1]), welche ursprünglich zu Rom (1695) veröffentlicht waren, unter Corelli's

---

1) Ein Zeitgenosse Corelli's, der als ausgezeichneter Virtuose auf dem Hornpipe (Hornpfeife, galt, aber auch Geiger war, und als solcher an dem Theater von Goodsmansfield wirkte und sich namentlich durch den Vortrag der Corelli'schen Kompositionen auszeichnete.

Namen nach. Ebenso ist ein Heft, „Sonate a tre", welches als ein „opera posthuma" Corelli's in Amsterdam erschien, apokryphischer Natur.

Machten sich einerseits die Verleger viel mit Corelli's Musik zu schaffen, so ergingen andererseits an ihn selbst schmeichelhafte und dringende Anerbietungen von auswärts her. Namentlich ließ ihm der König von Neapel Engagementsanträge machen, die er jedoch entschieden ablehnte. Die glückliche Stellung, welche er in Rom einnahm, die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Huldigungen, endlich die engen, mit ausgezeichneten Männern geschlossenen Freundschaftsbündnisse, — Alles dies macht es erklärlich, wenn er den glänzendsten Lockungen widerstand. Zudem scheint es, als ob Corelli seinem ruhigen, beständigen Charakter gemäß kein Freund wechselnder Existenz war. Man weiß mit Bestimmtheit nur von einer größeren Reise, die er nach Beendigung seiner Studien und unmittelbar vor der Niederlassung in Rom unternahm. Sie führte ihn für einige Zeit nach Deutschland in die Dienste des bayrischen Hofes.[1])

Wie wenig Corelli auch daran dachte, Rom mit Neapel zu vertauschen, so konnte er schließlich doch nicht umhin, wenigstens einen Besuch in letzterer Stadt zu machen, da der König den dringenden Wunsch hatte, ihn zu hören. Er machte sich auf die Reise, welche indessen für ihn verhängnisvoll wurde, da die Erlebnisse derselben seinen Lebensabend trübten. Hatte er eine Ahnung davon, als er sich weigerte, nach Neapel zu gehen, oder glaubte er die Rivalität der dortigen Violinspieler scheuen zu müssen? Neapel war unbeschadet des Ranges, welchen Venedig und Bologna behaupteten, zu jener Zeit die musikalisch bedeutendste Stadt Italiens. Sie besaß nicht nur eine fruchtbare Musikschule, aus der eine Reihe berühmter Tonmeister

---

1) Chrysander berichtet im 2. Bande seiner Händelbiographie (S. 387), daß Corelli auf seinen Kunstreisen (?) in Deutschland während der Jahre 1680—1685 sich längere Zeit in Hannover bei seinem Freunde, dem Konzertmeister Farinelli, aufgehalten habe. Dieser Besuch gehört nicht in das Bereich der Unmöglichkeit. Doch ist es zweifelhaft, ob Corelli sich wirklich so lange in Deutschland aufhielt, wie hier angegeben ist, da anderen Mittheilungen zufolge der Meister schon gegen Ende 1681 nach Italien zurückkehrte.

hervorging, sondern vor Allem in Alessandro Scarlatti einen bahnbrechenden Genius. Überdies florirte dort die Gesangskunst. Daneben war die Instrumentalmusik in angemessener Weise vertreten, wie wir aus Burney's Berichten ersehen, obwohl Neapel gerade im Violinspiel zu keiner Zeit außerordentliche Erscheinungen hervorbrachte. Corelli mochte über diese Verhältnisse orientirt sein, denn seine Maßnahmen für den Neapeler Besuch zeigen deutlich, daß er sich nicht dem Zufall preisgeben wollte. Er erwählte, um sich in jedem Falle eines guten Accompagnements zu versichern, zwei erprobte Violinisten und einen Violoncellisten zu seinen Reisegefährten, ohne jedoch dadurch die künstlerischen Demüthigungen abwenden zu können, welche seiner harrten. Nach erfolgter Ankunft in Neapel wurden seine Kompositionen aufgeführt; das Orchester bewährte sich so vortrefflich, daß Corelli, davon überrascht, seinen Leuten zurief: „Si suona à Napoli!“ So gut aber das erste Debüt von Statten ging, so wenig erfolgreich war das zweite für Corelli. Er spielte bei Hofe eine seiner Sonaten aus opus 5. Der König, vielleicht schlecht gelaunt, vielleicht auch mit übertriebenen Vorstellungen von Corelli's Kunst erfüllt, fand sich veranlaßt, mitten im Spiel des Meisters das Gemach zu verlassen, — eine Art fürstlicher Courtoisie, die ganz im Einklang mit der rücksichtslosen, den ehemaligen Neapler Hof auszeichnenden Willkürherrschaft steht. Noch schlimmer fast erging es Corelli aber, als er veranlaßt wurde, in einer Operette Scarlatti's mitzuspielen. Ausschließlich an die Technik seiner eigenen Kompositionen gewöhnt, gerieth er bei einer bis in die fünfte Lage hinaufsteigenden Passage ins Stocken, was sofort von den Mitspielern bemerkt wurde. Corelli, dem, wie wir bei der Begegnung mit Händel sahen, in seinem heimischen Berufskreise jene kaltblütige, über so manche Verlegenheit des Lebens hinweghelfende Ruhe keineswegs fehlte, gerieth auf fremdem künstlerischen Terrain in Verwirrung. Er vermochte sie nicht mehr zu bewältigen und spielte das folgende Stück, die Vorzeichnung übersehend, aus C dur statt C moll. Scarlatti ließ ein „Ricominciamo!“ erschallen. Allein es half nichts, und der römische Gast mußte sich eine Berichtigung gefallen lassen. Jetzt war das Maß der Beschämung voll; Corelli wußte nichts Besseres zu thun, als sofort in aller Stille

abzureisen. Doch die Seele des Meisters vermochte sich nicht wieder von den erlebten Eindrücken zu befreien. Alles deutet darauf hin, daß ihm ferner das nöthige Selbstvertrauen fehlte. Er wähnte sich gegen andere Künstler zurückgesetzt, und insbesondere ein Violinspieler Namens Valentini aus Florenz, der trotz geringerer Leistungen die Aufmerksamkeit der römischen Musikkreise erregte, steigerte seine Verstimmung. Corelli verfiel in eine förmliche Melancholie, die den Rest seines Lebens verkürzte, denn er starb bald darauf am 13. Jan. 1713.

Corelli wurde im Februar 1653 zu Fusignano bei Imola in der Romagna geboren. Die Elemente der Musik lernte er von dem päpstlichen Kapellmeister Matteo Simonelli, an dessen Stelle später, da die Violine vorzugsweise sein Interesse erweckte, Bassani trat. Sein Leben war durch Mäßigkeit in jeder Beziehung ausgezeichnet. Händel pflegte ihn mit folgenden Worten zu schildern: „Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen; seine Garderobe war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närrische Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen". Seine Gemäldesammlung so wie sein bedeutendes Vermögen — es wird auf 50,000 Thaler angegeben — vermachte er dem Cardinal Ottoboni, der das Geld indessen an die Verwandten des Künstlers vertheilen ließ. Das höchste und köstlichste Besitzthum aber, dessen er sich erfreute, die von ihm zu höherer Bedeutung erhobene Kunst des Violinspiels, vererbte er auf seine Schüler, von denen die namhaftesten Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiste, Castrucci, Carbonelli und Mossi sind.

Der älteste von diesen, Giovanni Battista Somis[1]), geb. 1676 im Piemontesischen, faßte schon in jungen Jahren den Entschluß, Rom zu besuchen, um sich unter Corelli's Anleitung dem Studium der Violine zu widmen. Sein reges Kunstinteresse führte ihn aber auch nach Venedig zu Antonio Vivaldi, der dort als Direktor des Konservatorium „della Pietà" eine wichtige musikalische Stellung

---

1) Fétis giebt ihm, jedenfalls aus Versehen, den Vornamen Lorenzo. Die obigen Angaben sind Regli's „Storia del Violino", Torino 1863, entnommen.

bekleidete. Er nahm die Einflüsse beider Meister in sich auf und suchte aus deren Vereinigung eine besondere Richtung zu entwickeln, welche für die von ihm begründete piemontesische Schule entscheidend wurde. In der Errichtung derselben ist Somis' Hauptverdienst zu suchen, denn sie wurde, wie die weitere Darstellung ergeben wird, von großer Wichtigkeit für die violinspielende Welt.

Nachdem Somis sich zu Turin niedergelassen, übertrug man ihm die Funktion des Soloviolinisten und Orchesterdirektors an der Hofkapelle, deren Leistungsfähigkeit er durch sein intelligentes Wirken wesentlich hob. Als Tonsetzer war Somis unbedeutend. Seine Violinsonaten sind von dürftiger Beschaffenscheit und ohne allen Kunstgehalt. Er starb am 14. August 1763. Über sein Violinspiel findet sich in Baillot's Violinschule folgendes Citat von Hubert le blanc: „Somis, Pugnani's Lehrer, trat in die Schranken; er vereinte Majestät mit dem schönsten Bogenstriche in Europa (!), überschritt die Grenze, wo man leicht scheitert, überstieg die Klippe, woran man strandet, mit einem Worte, er gelangte zu dem schönsten Ziele des Violinspielers, zur Haltung einer ganzen Note. Ein einziger Bogenstrich währte . . . . . . daß einem der Athem ausbleibt, wenn man nur daran denkt".

Als namhaftester Repräsentant der Corelli'schen Schule darf Francesco Geminiani gelten. Geb. gegen 1680 zu Lucca, wurde er zunächst Schüler eines gewissen Carlo Ambrogio Lonati, genannt il Gobbo, in Mailand. Sodann begab er sich nach Rom in die Lehre Corelli's. Nach Burney hätte auch Alessandro Scarlatti thätigen Antheil an seinen musikalischen Studien genommen. Geminiani brachte es als Violinspieler und Komponist für sein Instrument zu einer ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit. Trotzdem scheint er als Musiker gewissen unerläßlichen Anforderungen nicht entsprochen zu haben. Wenigstens stimmen alle Berichterstatter darin überein, daß er nicht im Stande gewesen sei, ein Orchester anzuführen, da seine unruhige maßlose Spielweise sich allzusehr in den Gegensätzen des Eilens und Retardirens, also in der Anwendung des „Tempo rubato" gefallen habe. So mußte er in Neapel, wo ihm das Amt des Koncertmeisters übertragen worden, diese Funktion schließlich mit

derjenigen eines Bratschisten vertauschen, weil er, anstatt dem Orchester eine sichere Stütze zu sein, dasselbe vielmehr durch seine Tempowillkür in Verwirrung brachte. Auch in London, wohin sich Geminiani 1714 wandte, um dort eine dauernde Existenz zu begründen, vermochte er sich nicht als Orchesterdirigent geltend zu machen. Er war hier hauptsächlich als Violinlehrer, Tonsetzer und musikalisch theoretischer Schriftsteller thätig.

Geminiani's gesammtes Leben und Wirken läßt eine eigenthümliche Mischung unvermittelter Gegensätze erkennen. Er war als Solospieler in London hochgeschätzt, und doch machte er von dieser Eigenschaft verhältnismäßig wenig Gebrauch; sein Musikerthum erwies sich lückenhaft, und wiederum war er Künstler genug, um an sein Auftreten bei Hofe die Bedingung zu knüpfen, daß er nur spielen werde, wenn Händel ihm accompagnire, da es außer diesem in London Niemand vermöge. Er geräth in materielle Bedrängnis, die ihn überhaupt vielfach im Leben verfolgte und einmal sogar ins Gefängniß führte, und als sein Schüler und Gönner Graf Essex sich's angelegen sein läßt, ihm eine einträgliche Kapellmeisterstelle in Irland zu verschaffen, lehnt Geminiani das Anerbieten unter dem Vorwande ab, daß er katholisch sei, und doch unmöglich seine Religion gegen die protestantische vertauschen könne. Indessen wird (bei Gerber) hinzugefügt, daß der eigentliche Grund wohl das Gefühl der Unfähigkeit für einen derartigen Wirkungskreis gewesen sei. Manches in Geminiani's Leben deutet auf ein sorgloses Sichgehenlassen hin. Wie ohne Plan und Folge thut er bald dieses bald jenes. Er giebt Unterricht, komponirt, verfaßt theoretische Schriften, spielt gelegentlich öffentlich, geht aber vorzugsweise seiner Liebhaberei für Gemälde nach, mit denen er einen verlustbringenden Handel treibt. Und so fließt sein langes Leben hin, ohne daß er es zu einer erträglichen Existenz bringt. Er beschloß sie zu Dublin am 17. September 1762, als er sich besuchsweise bei seinem Schüler M. Dubourg aufhielt. Offenbar verstand Geminiani nicht die Gunst des Augenblicks zu nutzen. Bei seiner Ankunft in London mußte er um so größeres Aufsehen durch sein Spiel und seine Kompositionen erregen, als man dort nicht im Mindesten verwöhnt war, denn das Violinspiel lag zu Anfang des

18. Jahrhunders daselbst noch sehr im Argen. Sehr bald wurde dies freilich anders. London schwang sich schnell zum Eldorado fremder Gesangs- und Instrumentalvirtuosen empor, die schaarenweise in der britischen Residenz erschienen, um ihre Kunst gleich einer seltenen Waare mit Gold aufwiegen zu lassen, und so hatte Geminiani in der Folge mit manchen seiner Genossen unter dem Druck einer bedeutenden Konkurrenz zu leiden.

Geminiani hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Violinkompositionen, sowohl Sonaten als Koncerte, geschrieben.[1]) Es offenbart sich in ihnen ein solides Wesen, zugleich aber auch ein Mangel an völlig durchgebildetem Geschmack und Schönheitsgefühl, der sich ganz besonders in einer unsichern Behandlung der melodischen und rhythmischen Verhältnisse fühlbar macht. Diese Schwäche der Geminiani'schen Geistesprodukte hat schon Burney richtig erkannt und angedeutet. Wenn aber der englische Kunstrichter von „verwegenen, wilden Ergießungen" dieses Komponisten berichtet, so fühlt man sich zum Widerspruche aufgefordert. Wir möchten seine Musik eher unfertig, unregelmäßig und eckig nennen, als verwegen und wild. Wahrscheinlich hat Burney die Eigenschaften seines Spiels unwillkürlich mit auf seine Kompositionen übertragen.

Geminiani's Arbeiten entbehren einer schönen Sinnlichkeit. Es fehlt ihnen an Prägnanz, Gedankenkraft, Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie an natürlichem melodischem und modulatorischem Fluß. Und die in seiner Musik etwa durchbrechenden sympathischen Momente erscheinen vielmehr als ein Ergebnis angeeigneter als ursprünglicher Ausdrucksweise. Steht somit seine produktive Thätigkeit dem Gehalt nach gegen die seines Lehrers Corelli entschieden zurück, so zeigt sie doch den Fortschritt wesentlich gesteigerter Violintechnik. Daß diese ihn im hohen Grade nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch beschäftigte, beweist seine Violinschule. Unter den Italienern war Geminiani der erste, welcher ein solches violinpädagogisches Werk

1) Die vollständigen Verzeichnisse der Werke Geminiani's, so wie aller weiterhin noch vorkommenden Violinkomponisten sind in Fétis' „Biographie universelle des musiciens" zu finden. Vergl. in Betreff derselben auch die neueren deutschen Musiklexika.

verfaßte.[1]) Es erschien 1740 in englischer Sprache unter dem Titel: „The art on playing the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument etc."; London. Diese Violinschule erlebte kurz nach einander wiederholte Auflagen in England und Frankreich; auch eine deutsche Übersetzung wurde 1785 zu Wien veranstaltet, obwohl Leopold Mozart's treffliche Violinschule inzwischen (1756) zum Vorschein gekommen war, — ein Beweis mehr, daß sie ihrer Zeit als ein geschätztes und gesuchtes Lehrbuch galt.

Der Inhalt des Werkes handelt in 23 Paragraphen von den Elementen des Violinspiels, nämlich von der Haltung der Geige und des Bogens, von der Fingersetzung, von den Tonleitern in verschiedenen Lagen, Trillern, Verzierungen, Arpeggio's, Doppelgriffen ꝛc.ꝛc. Man sieht, es ist eine Darstellung des folgerichtigen, aus dem Wesen der Sache abgeleiteten Lehrganges. Die Behandlung des Stoffes bleibt freilich auf das Wesentlichste beschränkt. Jedoch die Fundamentallehren, welche Geminiani giebt, gelten heute noch wie damals. So war denn Corelli's fruchtbringende Lehre in ihren Grundzügen durch das geschriebene Wort der Mit- und Nachwelt verkündet.

Sonderbar sind zum Theil die Bemerkungen, welche Geminiani

---

1) Man hat gewisse theoretische Werke des 16. Jahrhunderts als Violinschulen bezeichnet. So z. B. Hans Gerle's „Musica teutsch, auf die grossen vnd kleinen geygen" (1532). Dieses Lehrbuch ist aber, wie die andern gleichartigen Erzeugnisse jener Zeit, keineswegs eine Violin-, sondern eine „Geigen"-, d. h. eine Viola- oder Gamben-Schule. Als älteste, im Druck erschienene Violinschule dürfte die, mit einer Violaschule zusammen von dem berühmten engl. Gambenspieler Christopher Simpson 1660 herausgegebene zu bezeichnen sein. Der Titel lautet: „A brief Introduction to the skill of Musick. In twoo Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. The third adition enlarged. To which is added a third Book, entitulad, the Art of Descant or composing Musick in Parts, by D. Thom. Campion. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, printed by Will. Godbid for John Playford, at his shap in the Inner Temple, 1660." Mit Beziehung auf die Violine enthält das Werk folgende Abschnitte: „Instructions for the Treble-Violin" und „Several lessons for the Violin, both by Notes and Letters".

in dem mit Vorliebe behandelten Abschnitte über die Verzierungen giebt, denn sie beweisen, daß man zu jener Zeit, in realistischem Streben befangen, Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Musik theilweise noch in Dingen suchte, die wir lediglich als Ornamente betrachten. So heißt es in der deutschen Übersetzung der Schule: „Der untere Triller geschwind und lang geschlagen, ist fähig eine Fröhlichkeit auszudrücken, kurz und sanft geschlagen, kann er eine zarte Leidenschaft bilden. Der Vorschlag von oben taugt, eine Anmuthigkeit, eine Freude oder die Liebe auszudrücken. Der Vorschlag von unten hat die nämlichen Eigenschaften. Der Zwicker ist fähig, verschiedene Leidenschaften auszudrücken, z. B. den Zorn oder die Herzhaftigkeit, wenn er stark und lang ist. Freude und Zufriedenheit, wenn er kürzer und schwächer ist. Die Furcht, den Verdruß oder das Klagen, wenn er sehr schwach ist und die Note verstärket wird, und endlich Lust und Anmuthigkeit, wenn er kurz gemacht und die Note zärtlich verstärkt wird, u. s. w." Diese spekulative Richtung, welche ihr Seitenstück in der Schubart'schen Charakteristik der Tonarten findet, machte indeß bald einer verständigeren Auffassung Platz, und schon in Mozart's Violinschule, die nur sechzehn Jahre später erschien, findet sich keine Spur mehr davon. Überhaupt geht der deutsche Meister nicht nur gründlicher, sondern auch rationeller zu Werke. So eifert er z. B. gegen den damals noch vielfach üblichen und auch von Geminiani ausdrücklich empfohlenen Brauch, dem Schüler das Griffbrett zur Erleichterung der Intonation einzutheilen und mit Strichen zu versehen, indem er sagt: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzaxt als die Violin zur Hand nehmen." Dagegen giebt Mozart derjenigen Haltung der Violine, bei welcher
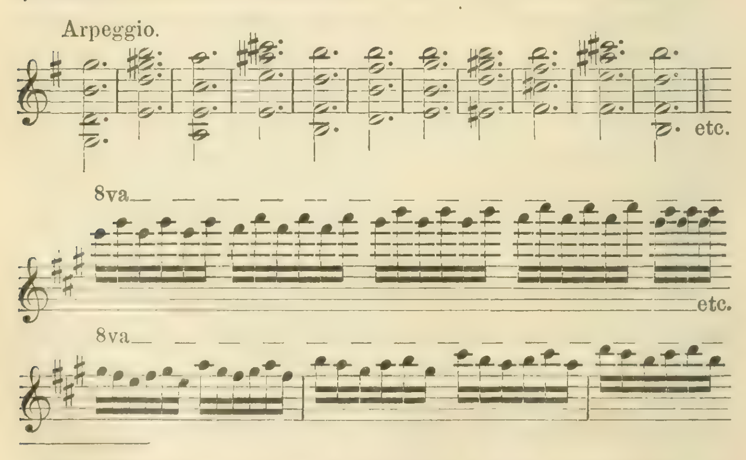
sich das Kinn rechts vom Saitenhalter befindet, den Vorzug, während Geminiani schon lehrt, daß das Kinn des Spielers auf der linken Backe der Violine ruhen müsse, wie es allein zweckmäßig und richtig ist. Der praktische Theil von Geminiani's Violinschule, bestehend in 12 Violinübungen, kann nur einen sehr relativen Werth beanspruchen. Es ist diese Partie, wie in den meisten derartigen Werke, die bei weitem schwächste Seite. Abgesehen davon, daß es zu den Unmöglichkeiten gehört, in so engem Rahmen auch nur annähernd das Übungsmaterial für Ausbildung des Schülers zu koncentriren, wird gewöhnlich der Fehler einer sprunghaften oder doch zu schnell fortschreitenden Folge gemacht, und diese Übelstände zeigen sich auch in Geminiani's Schulexempeln.

Außer seiner Violinschule veröffentlichte der Künstler noch andere theoretische Werke, von denen hier nur „Guida Armonica o Dizionario armonico“ (1742) und „The Art of accompagnement“ etc. (1755) angeführt seien. Das erstere Werk soll nach Fétis' Versicherung seiner Zeit zur Bereicherung des harmonischen Satzes beigetragen haben, — eine Behauptung, für deren Richtigkeit uns der französische Autor den Beweis schuldig bleibt.

Eine andere Bedeutung als Geminiani gewann für das Violinspiel Pietro Locatelli. Er ist mit Rücksicht auf sein drittes Werk „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Libitum etc.“ als Vater des modernen Violinvirtuosenthums anzusehen. Diese zweifelhafte Ehre wird ihm selbst im Hinblick darauf nicht streitig zu machen sein, daß er, wie die Violinlitteratur des vorigen Jahrhunderts deutlich zeigt, mit dem genannten opus nur in vereinzelten Fällen und erst verhältnismäßig spät Einfluß gewann. Der Entwickelung des Violinspiels war durch Corelli und die ihm folgenden Meister im Ganzen und Großen zunächst eine andere Bahn vorgezeichnet, als die von Locatelli hier betretene. Es fehlte im Allgemeinen noch an hinreichendem Zündstoff für das blendende und täuschende Brillantfeuerwerk des absoluten Virtuosenthums, dem wir später als einer in gewissem Sinne wohl erklärlichen Ausgeburt der Kunst begegnen. Nichts desto weniger hat Locatelli die ersten Ingredienzen und Requisite zu demselben geliefert. Unsre Aufmerksamkeit

nehmen die 24 Capriccios[1]) vorzugsweise in Anspruch. Es sind etüdenartige Musikstücke, in denen neben verwerthbarem Material eine Fülle schwierigster Aufgaben für das Fingerheldenthum der Violine angehäuft ist. Diesen Zweck verfolgt der Verfasser so rücksichtslos, daß er darüber alle höheren künstlerischen Forderungen außer Augen läßt. Schon der formelle Bau der Musikstücke ist lose, mosaikartig; noch weniger entspricht der Inhalt dem Wesen wahrer Kunst. Gewisse Passagen wechseln in monotoner, unvermittelter Folge mit einander ab. Dabei sucht der Komponist die äußersten Grenzen des Instrumentes auf; ja, er überschreitet diese Grenzen, und nicht befriedigt davon, ergeht er sich in den halsbrechendsten Kombinationen des mehrstimmigen Spiels, völlig unbekümmert darum, ob das, was er ersonnen, sich durch eine künstlerische Idee, oder doch wenigstens durch eine gute, violingemäße Klangwirkung rechtfertigt.

Es soll nicht bezweifelt werden, daß die Förderung der Technik durch Stellung ungewöhnlicher Aufgaben bedingt ist; aber keinesfalls darf darunter die Natur des betreffenden Organs bis zur Unkenntlichkeit leiden, wie bei Locatelli. Beispielsweise nur ein paar Proben:



1) Acht derselben sind von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegeben worden.



Vorstehendes gehört ohne Frage in den Bereich der Charlatanerie. Die Interpretin des Instrumentalgesanges wird hier zu einer Quälmaschine für Fingerdressur, Handverrenkungen und Gehörsnerven herabgewürdigt und der Grundcharakter der Violine ist damit vernichtet. Die beiden letzteren Beispiele darf man sonder Scheu als Ausbrüche einer narrenhaften Phantasie bezeichnen. Man wird bei denselben eher an alles Andere als an Musik erinnert.

Konnte Locatelli sich so bald von der klassischen Lehre Corelli's emancipiren, so darf man sich wahrlich nicht über die Ausschreitungen wundern, denen weiterhin andere Violinisten anheimfielen. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß fast gleichzeitig mit der ersten bedeutsamen Entwickelung des Solo-Violinspiels auch die ersten Grundlinien der Schattenseite dieser Kunst gezogen werden; merkwürdiger aber noch, daß dies ein Mann unternahm, der in der Mehrzahl seiner Kompositionen, so weit sie zu unserer Kenntnis gelangt sind, durchschnittlich nicht nur als ein ruhiger, besonnener Kunstbürger, sondern in einzelnen Werken sogar als wohlempfindender, achtbarer Musiker erscheint. Er erinnert in diesen Fällen freilich an Corelli's Manier, dessen plastische Klarheit er indessen ebensowenig erreicht wie Geminiani. Einen thatsächlichen geistigen Fortschritt gegen das Vorbild bewirken mithin beide Künstler nicht; nur in technischer und formeller Hinsicht gehen sie weiter. In diesen Beziehungen ist ihnen jedoch um so weniger schlechthin einflußreiche Bedeutung zuzugestehen, als gleichzeitig die Leistungen anderer italienischer Meister im Gebiete der Violinkomposition auftauchen, denen das unbedingte Verdienst des Fortschrittes mit Beziehung auf Corelli's Vorgang zuerkannt werden muß.

Locatelli war im Hinblick auf die technische Handhabung der Violine sicher eine ungewöhnliche Erscheinung. Allein es mangelt denjenigen seiner Arbeiten, durch die er sich von den Zeitgenossen unterscheidet, maß- und geschmackvolle Behandlung. Schon Burney

bemerkt sehr richtig, daß seine Kompositionen mehr Erstaunen erregen als Genuß erwecken. Wenn Fétis in seiner Biographie universelle gegen dies Urtheil auftritt, indem er sagt, der genannte Kunsthistoriker habe es nicht verstanden, das Verdienst des fraglichen Violinisten zu würdigen, so beweist dies nur, daß er, wie öfter, so auch in diesem Falle, einseitig Partei nimmt für eine Richtung, welche unnachsichtig bekämpft werden muß, sobald die Principien der echten, wahren Kunst bedroht oder gar verletzt werden. Fétis ist überhaupt ein warmer Verehrer Locatelli's. Er erklärt ausdrücklich, daß die Sonaten und Koncerte desselben voll graziöser Ideen sind, und sich durch elegante Faktur hervorthun, und über das zehnte Werk des Komponisten „Contrasto armonico", welches „Concerti à quattro" enthält, fügt er hinzu, es gelte für die schönste Arbeit Locatelli's und zeichne sich durch Gefühl und gute Harmonie aus. Ob er hier Recht behält, könnte nur die Bekanntschaft mit der betreffenden Musik selbst ergeben.

Über Locatelli's äußere Lebensumstände ist nur wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, wurde er frühzeitig von seinen Eltern nach Rom geschickt, um dort Corelli's Unterricht zu empfangen. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier machte er sich durch Einrichtung stehender, von ihm geleiteter Koncerte verdient, mit denen er den Grund zu einem regelmäßigen öffentlichen Musikleben der altberühmten Handelsstadt legte. Die Kunstfreunde Amsterdam's ließen es dagegen nicht an Beweisen aufrichtigster Werthschätzung fehlen und legten beim Ableben des Künstlers, wie es beim Verluste theurer Personen geschieht, Trauerzeichen an.

Pietro (nach Pohl's Angabe Prospero) Castrucci, geb. zu Rom gegen 1690, trat 1715 als trefflicher Violinist in die Dienste des Grafen Burlington, der ihn nach London zog. Hier übernahm er die Direktion des italienischen Opernorchesters, und that sich besonders als Solospieler in Händel's Opern hervor, in denen ihn Quantz 1727 hörte. Angeblich soll Castrucci das Modell zu Hogarth's „enraged Musician" abgegeben haben. Doch ist die Sache einigermaßen zweifelhaft. Riepenhausen, der Herausgeber von Lichtenberg's Erklärungen zu Hogarth's Kompositionen sagt über die betreffende

Darstellung: „In keinem Hogarth'schen Blatte haben die Erklärer so viele Schwierigkeiten gefunden, oder vielmehr finden wollen, als in dem vor uns liegenden, indem sie sich weder über die Hauptfigur noch über die Beiwerke vereinigen können. Die erste Schwierigkeit, welche die Erklärer beschäftigt, ist der Name des entrüsteten Violinspielers. Roquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräusch von London in Wuth bringt; Nichols für den berühmten Castrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Festin (einen damals in London lebenden Flöten- und Oboenspieler). Das Ganze ist, wie bereits Lichtenberg vermuthete, gegen die Italienische Oper und wahrscheinlich gegen Castrucci gerichtet." Castrucci hatte das Unglück, später wahnsinnig zu werden, und man behauptet, daß sein maßloser Kunstenthusiasmus die Ursache davon gewesen sei. Er unterlag seinen Leiden 1769. Castrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinkoncerte. Die von ihm in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Violinfuge verräth keine hervorragende Begabung für die Komposition.

Carbonelli (Stefano), dessen Geburtsjahr unbekannt ist, folgte 1719, nachdem er schon längere Zeit in Rom gewirkt, einer Einladung des Herzogs von Rutland nach London, der ihn in sein Haus aufnahm. Aus Dankbarkeit komponirte Carbonelli 12 Violinsolos, die er seinem Gönner widmete. 1720 wurde er Vorspieler bei der neu gegründeten Londoner Musikakademie. Fünf Jahre später gab er diese Stellung aber auf, um als Orchesterführer beim Drury-Lane-Theater einzutreten. Doch auch hier hielt er nicht lange aus; er schied aus seinem Wirkungskreise aus, um sich an Händel's Oratorienaufführungen zu betheiligen.

Carbonelli scheint ein unbeständiger Charakter gewesen zu sein. In späteren Jahren gab er die Musik gänzlich auf und widmete sich dem Weinhandel, wobei er es bis zum Königl. Hoflieferanten brachte. Als solcher starb er hochbetagt im Jahre 1772 zu London.

Von Giovanni Mossi ist weiter nichts bekannt, als daß er nach vollendeter Lehrzeit bei Corelli sich in den römischen Musikkreisen durch sein Violinspiel rühmlich hervorthat, und daß er fünf verschiedene Werke, theils Sonaten, theils Koncerte für die Geige veröffentlichte.

Unter den namhaften Vertretern der Corelli'schen Schule ist auch ein Franzose, Baptiste Anet, in Betreff dessen wir auf den Abschnitt über das französische Violinspiel verweisen.

Hiermit schließt die Reihe von Corelli's Schülern. Es sind an dieser Stelle nun noch einige Violinspieler einzureihen, von denen zwei in nähere Beziehung zu Corelli gebracht werden, obwohl es zweifelhaft ist, ob sie unmittelbare Schüler dieses Meisters waren. Die beiden letzten heißen: Carlo Tessarini, „Professore di Violino" und „Compositore di musica", wie er sich auf seinem Bildnis nennt, und Nicolo Cosimi.

Tessarini, geb. 1690 zu Rimini, war erster Violinist an der Metropolitankirche zu Urbino und genoß als solcher seit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es existiren von ihm mehrere Violinkompositionen. Die Angabe Burney's, daß er im zweiundsiebzigjährigen Alter nach Amsterdam gekommen sei, und dort Werke in einer modernen, von seinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weist Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es sich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amsterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die französische Ausgabe einer Violinschule: „Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc." gewesen sei. Der Titel der französischen Ausgabe des Werkes lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, divisée en trois classes; avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762" [1])

---

1) In meinem Besitze befindet sich die französische Ausgabe dieser Violinschule, auf deren Titel aber nicht Amsterdam, sondern Paris als Verlagsort, doch ohne Jahreszahl, angegeben ist. — In einem von Liepmannssohn 1870 zu Paris veröffentlichten antiquarischen Katalog ist ein handschriftliches Exemplar (angeblich „manuscript authographe") der Tessarinischen Violinschule unter folgendem Titel aufgeführt: „Grammatica di musica insegna il modo facil e brieve per bene imparare di sonare il violino. opera prima. Roma 1741". Bestätigt sich die Angabe, daß es sich hier um ein Manuskript Tessarini's handelt, so würde dadurch konstatirt sein, daß diese Violinschule schon 21 Jahre vor Veröffentlichung der französischen Ausgabe und 1 Jahr nach dem Erscheinen von Geminiani's Violinschule verfaßt worden ist.

Aus dieser Ankündigung geht hervor, daß die in unserer Zeit nicht selten vorkommende Charlatanerie, Sprachen und Künste in kürzester Zeit lehren zu wollen, keineswegs eine Erfindung neuesten Datums ist. Jedenfalls war es Tessarini hierbei nur um eine in die Augen fallende Reklame zu Gunsten seiner Violinschule zu thun; denn daß er wirklich geglaubt haben sollte, man könne in einem Monat Violine spielen lernen, ist schlechterdings nicht anzunehmen, weil man ihn sonst der Schwachsinnigkeit zeihen müßte, wozu kein Grund vorhanden ist.

Tessarini's Violinschule besteht aus einer dürftigen Behandlung der für die Technik erforderlichen Elementargegenstände. Der Autor begnügt sich damit, seinen Stoff, mit Einschluß einiger für die erste, zweite, dritte und siebente Lage berechneter Übungsstücke, Alles in Allem auf 10 Seiten zu absolviren. Was er giebt, ist weniger, als die der Entstehung nach ältere Violinschule Geminiani's darbietet, weßhalb keine Veranlassung vorliegt, näher darauf einzugehen. Nur sei noch bemerkt, daß Tessarini seine Violinschule in drei Abschnitte eingetheilt hat, zu denen je 12 „Leçons de gradation" gehören, die aber als selbstständige Werke, und also unabhängig von der Violinschule im Druck erschienen.

In seinen Kompositionen lehnt Tessarini sich entschieden an Corelli an, ohne sich irgendwie auszuzeichnen. Seine Violinsätze haben mehrentheils etwas Etüdenartiges und die dazu gehörenden Baßbegleitungen sind mit geringen Ausnahmen von gewöhnlicher Beschaffenheit. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Nicolo Cosimi wurde zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. Er ging 1702 nach London und veröffentlichte dort zwölf Violinsolos. Einige Zeit darauf kehrte er nach Italien zurück und starb dort bald. Er wird von Burney als ein vorzüglicher Violinspieler gerühmt.

Francesco Montanari, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Padua geboren, wirkte von 1717 bis an sein Ende (1730) als Celebrität des Violinspiels am St. Petersdome zu Rom. Seine Arbeiten gewähren kein besonderes Interesse. Sie sind meist inhaltsleer und häufig von ziemlich roher, unsauberer Gestaltung.

Besseres leistete, zumal in formeller Hinsicht, Giuseppe Matteo Alberti[1]), geb. 1685 zu Bologna (gest. 17..), dessen Amt und Würden aus dem Titel seines ersten, 1713 in genannter Stadt veröffentlichten Werkes zu ersehen sind: „X Concerti per Chiesa, e per Camera, ad Uso dell' Academia eretta nella Sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese, composti e dedicati al sudetto Signore da G. M. Alberti, Musico Sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Accademico Filarmonico." Der Autor erinnert in diesen Kompositionen, von denen 5 Kirchenkoncerte und 5 sogenannte Symphonien (d. h. Koncerte ohne obligate Violine) sind, an Corelli's Satzweise. Der Titel seines dritten Werkes in englischer Ausgabe ist: „Solos for a Violin with a Thorough-Bass for the Harpsicord or Bass Violin, composed by G. M. Alberti. Opera terza." Alberti war Schüler eines gewissen Manzolini. Nach Burney wurden die Instrumentalstücke Alberti's zu ihrer Zeit häufig in den Koncerten von Provinzialstädten aufgeführt.

Ein anderer wenig älterer Bolognesischer Violinspieler von Auszeichnung war Francesco Manfredini (geb. 1673, gest. 17..). Er ließ 1704 „Concertini per Camera a Violino e Violoncello" als op. 1 drucken, denen noch „Sinfonie da chiesa" und „Concerti a due Violini etc." als op. 2 und 3 folgten. 1704 wurde er zum Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt ernannt.

Ein gerühmter Violinvirtuose war Giovanni Madonis, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert. 1726 kam er in Gesellschaft von italienischen Opernsängern als deren Dirigent nach Breslau. Anfangs 1729 ließ er sich zu Paris im Concert spirituel hören, was ihm eine Anstellung bei den „Violons ordinaires de la musique du roi" eintrug. Aber schon 1731 folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo er lange Zeit hindurch in hoher Schätzung stand.

---

1) Es giebt noch einen Violinspieler Alberti aus derselben Zeit mit dem Vornamen Pietro. Er war in Diensten des Prinzen von Carignan und veröffentlichte 1700 „Sonate à tre" in Amsterdam.

Nicola Mattheis, Violin- und Guitarrenvirtuose aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert, ließ sich 1690 in London nieder und erregte nach Burney's Mittheilungen durch seine Fertigkeit und Gewandtheit im Violinspiel solches Aufsehen, daß die Geige an Stelle des bis dahin vorzugsweise betriebenen Violaspieles schnell zu großer Beliebtheit in der Themsestadt gelangte. 1698 gab er dort ein Koncert, welches ihn in weiteren Kreisen der Londoner Musikwelt bekannt machte. Gute Einnahmen verschaffte er sich durch seine suitenartigen Kompositionen für zwei Violinen, die er zu hohen Preisen nicht nur an seine Schüler, sondern auch an Liebhaber aus freier Hand verkaufte. Dieser Einkünfte erfreute er sich aber nicht lange, da er bald einem dissoluten Lebenswandel verfiel, infolge dessen er starb.

Seinen Sohn Nicola Mattheis, nach Gerber's Angabe auch Matteis oder Mathys geheißen, hatte er frühzeitig zu einem vorzüglichen Violinisten erzogen, der mit „unnachahmlicher Simplicität und Zierlichkeit" die Corelli'schen Geigensoli zu spielen verstand. Quanz berichtet über ihn, daß er zu denselben „neue Manieren", d. h. Verzierungen und dergl. gesetzt habe. Gegen 1717 begab er sich nach Wien, wo er einige Zeit hindurch in der kaiserl. Kapelle als erster Violinist thätig war. Später ging er nach Prag, wo er die Ballettmusik zu der, für die Krönungsfeierlichkeiten Karl's VI. von Fux komponirten Oper „Costanza e Fortezza" schrieb. Er war noch 1727 in der böhmischen Hauptstadt. Sodann kehrte er wieder nach England zurück und nahm in Shrewsbury seinen Wohnsitz, wo er, wie Burney berichtet, bis zu seinem Tode (1749) als Violinist und Sprachlehrer lebte.

Der Cremoneser Geiger Gasparo Visconti, geb. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts in London und veröffentlichte dort 1703 sechs Solo-Violinsonaten, welche auch in einer zweiten Ausgabe bei Roger in Amsterdam erschienen.

Corelli's ruhmreiches Wirken hatte der neuen Kunst in Italien, zumal in den nördlichen Provinzen der Halbinsel einen mächtigen Aufschwung gegeben. Sie war bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in alle Lebenskreise eingedrungen und es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, entweder Violine zu spielen, oder doch für dies Instrument Musik zu setzen. Mitglieder vornehmer Familien komponirten und spielten mit Fachmännern um die Wette. Es sei nur an die Venezianer Gebrüder Marcello erinnert, die sich gleichfalls der Instrumentalkomposition zuwendeten, obwohl das eigentliche Gebiet ihrer Thätigkeit die Vokalkomposition war. Auch der Klerus, getreu dem alten Herkommen, die schönen Künste pflegen und fördern zu helfen, betheiligte sich nach wie vor mit Eifer und Erfolg an dem geschäftigen Treiben. Wiederum bietet die märchenhafte Lagunenstadt Venedig, welche demnächst aufs Neue wichtigen Antheil an dem Entwickelungsgange der Violinkomposition nahm, für diese Erscheinung ein glänzendes Beispiel. Dort hatte die Tonkunst seit Beginn des 16. Jahrhunderts neben der Malerei einen fruchtbaren Boden gefunden. Eingebürgert durch den Niederländer Adrian Willaert († 1563) wurde sie von dessen Nachfolgern Cyprian de Rore, Andrea und Giovanni Gabrieli, Caldara und Lotti (sämmtlich wichtige Vertreter des Kirchenstyles) fortgeführt. Als die um 1600 aufgekommene Oper dann nach hundertjährigem Wachsthum mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten war, nahmen die Musiker Venedigs, obwohl die weitere Entwickelung dieser Kunstgattung vorzugsweise der neapolitanischen Schule überlassen blieb, gleichfalls an der Bühnenkomposition Theil. Der Name Marcello wurde schon erwähnt. Thätiger noch zeigten sich in diesem Gebiete Tomaso Albinoni und Antonio Vivaldi. Der erstere schrieb über 40, der letztere gegen 30 Opern. Beide Männer waren aber auch sehr fleißige Instrumentalkomponisten mit besonderer Bevorzugung der Violine. Hier lassen sie den Einfluß der Corellischen Satzweise erkennen.

Über das Leben Albinoni's, eines in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Venezianers (gest. 17..), fehlen alle näheren Nachrichten. Man ist durch die von ihm vorhandenen

Kompositionen, deren vollständiges Verzeichnis Fétis mittheilt, nur über seine Thätigkeit als Tonsetzer unterrichtet. Daß er nicht Musiker von Fach war, darf mit Gewißheit aus dem Titel seines ersten Sonatenwerkes für 2 Violinen und Baß geschlossen werden, welcher neben dem Epitheton „Musico di Violino“ die ausdrückliche Bezeichnung „Dilettante Veneto“ enthält. Nichts desto weniger zeigen seine Arbeiten ein ernstes, gründliches Studium, und im Hinblick auf formelle Gewandtheit hält er gleichen Schritt mit den namhaftesten Komponisten seiner Zeit. Hierin besteht aber auch sein ganzes Verdienst. Albinoni's Musik ist von der philisterhaftesten Trockenheit. Kaum gelingt es ihm momentan einmal, sich über den leeren Schematismus des Formenwesens zu erheben, in dem er vielmehr völlig aufgeht. Die leere Figuration tritt meist an Stelle melodischer Gestaltung, und in diesem Sinne sind seine Allegrosätze reichlich bedacht, während das Adagio ihn fast immer nur vorübergehend beschäftigt. Wenn Fétis bemerkt, daß Albinoni mehr Talent im Gebiete der Instrumentalmusik als in seinen Opern zeigt, so müssen die letzteren thatsächlich Musterstücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit sein. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wo die Venediger Geduld und Wohlwollen hernahmen, um solche Bühnenwerke ruhig mit anzuhören, da ausdrücklich berichtet wird, daß Albinoni's Opern fast ohne Ausnahme über die venezianische Bühne gingen. Es scheint indeß, daß man in diesem Punkt nicht zu anspruchsvoll war; denn auch Vivaldi's Kompositionen, die freilich größere Bedeutung für die Violinlitteratur beanspruchen dürfen, offenbaren weder Phantasie noch poetische Stimmung.

Antonio Vivaldi, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren (gest. 1743), war Abbáte, also Weltgeistlicher mit dem Beinamen il preto rosso, den man ihm seines rothen Hauptkaares wegen gegeben hatte. Die Ausübung seines klerikalen Berufes scheint ihn nicht sonderlich belastet zu haben, obwohl nach Gerber seine Neigung zur Bigotterie so stark war, daß er den Rosenkranz nicht eher aus der Hand legte, bis er die Feder ergriff, um eine Oper zu schreiben; denn es ist uns ein Vorfall aus seinem Leben aufbehalten, welcher erkennen läßt, wie sorglos und gemächlich er

den kirchlichen Dienst versah. Einstmals, da er seine tägliche Messe las, überkam ihn die Kompositionslaune. Ohne Bedenken unterbrach er die priesterliche Funktion, begab sich in die Sakristei, um dort seiner musikalischen Gedankenbürde sich zu entledigen, und kehrte, nachdem dies geschehen war, an seinen Platz zur Beendigung der Ceremonie zurück. Die Sache wurde natürlich auf der Stelle anhängig gemacht und Vivaldi wegen dieses Disciplinarvergehens von der kirchlichen Behörde inquirirt. Man ließ indessen Gnade für Recht ergehen und schritt zu dem bequemen Auskunftsmittel, ihn für einen Menschen zu erklären, dessen Kopf nicht ganz in Ordnung sei. Doch erhielt er die Weisung, sich in Zukunft des Messelesens gänzlich zu enthalten.

Wer sollte im Hinblick auf dieses Ereignis nicht glauben, daß Vivaldi ein tiefsinniger, gedankenreicher, von dem heiligen Geist der Kunst inspirirter Tondichter gewesen sei? Und doch ersehen wir aus der Beschaffenheit seiner massenhaften Kompositionen, von denen in der Königl. Privatmusiksammlung zu Dresden allein 79 Violinkoncerte aufbewahrt werden, daß nur die holde Gewohnheit des Daseins als Ursache einer so sträflichen Extravaganz betrachtet werden kann. Gewiß, Vivaldi war ein Vielschreiber in des Wortes verwegenster Bedeutung. Er gehört zu jenen Naturen, die im Besitze bedeutender Technik und außerordentlichen Formgeschickes immerdar zur Produktion bereit sind, ohne viel nach Bedeutung und Gehalt des Hervorgebrachten zu fragen. In der That enthalten seine Kompositionen (wir fassen hier zunächst diejenigen für Violine ins Auge) nur selten Regungen tieferer Empfindung, beachtenswerther Gedankenkraft und wahrhafter Kunstweihe. Zur Hauptsache ist es bei ihm immer die Form, welche den musikalischen Geist beschäftigt. Hier aber gelang es Vivaldi, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf seine Zeitgenossen auszuüben. Er ist, um es mit einem Worte zu sagen, wenn auch nicht der Schöpfer, so doch der Verbesserer des „Koncertes im italienischen Styl", dessen gesammte Struktur zu Anfang des vorigen Jahrhunderts maßgebend für alle Komponisten ohne Ausnahme wurde. Gerber bemerkt richtig, daß Vivaldi mit seinen Koncerten mehr als 30 Jahre den Ton in dieser Kunstgattung, namentlich

für die von Quanz und Benda beliebte Manier angegeben hat. Dem ist hinzuzufügen, daß selbst ein Genius wie Joh. Seb. Bach es nicht verschmähte, eine Reihe (der Zahl nach 16) Vivaldi'scher Violinkoncerte für Klavier zu bearbeiten, offenbar in der Absicht, die leichtflüssige, formgewandte Satzweise des Italieners für seine eigenen ähnlichen Arbeiten zu verwerthen. Denn daß Bach mit diesen Transskriptionen dem berühmten Zeitgenossen eine Huldigung habe darbringen wollen, ist um so weniger anzunehmen, als unser Großmeister weder Muße noch Neigung zu solchen Höflichkeitsbezeigungen hatte, des Umstandes nicht zu gedenken, daß gerade diese Arbeiten zu Bach's Lebzeiten unbekannt blieben. Sie wurden erst in neuerer Zeit der Öffentlichkeit (Leipzig bei Peters) übergeben, so daß Vivaldi gewiß nichts von der verbesserten Auflage seiner Kompositionen erfahren hat.

Ein Kunstgeist wie Joh. Seb. Bach genießt das seltene Vorrecht, alles auf seiner Laufbahn ihm Begegnende sich anzueignen, um es für die Kunst zu verwerthen. Er hat die Italiener sicherlich so gut studirt, wie irgend ein Deutscher, und z. B. auch von Vivaldi gelernt, wie man Koncerte im „italienischen Styl" schreiben müsse. Freilich sind durch die Umprägung erst Münzen von Gehalt entstanden. Es kann hier um so weniger die Absicht vorliegen, einen Bach auf Kosten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft ist, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indessen einmal das Vivaldi'sche Koncert, welches sich in der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen befindet, mit der Bach'schen Bearbeitung und sehe, was aus dem dürren Skelett des italienischen Komponisten geworden ist.[1]) Wahrlich, wie durch Zauberkraft ist hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenstück verwandelt!

Je weniger Phantasie und Tiefe Vivaldi in seinen Kompositionen zeigt, desto erfinderischer ist er in Äußerlichkeiten aller Art. Er hat

---

1) Ähnlich wird es sich mit den andern Vivaldi'schen Koncerten verhalten, welche Bach für das Klavier bearbeitet hat. In Spitta's Bach-Biographie (Bd. II, S. 984) findet sich die Mittheilung, daß „das zweite Koncert der Klavier-Arrangements in Vivaldi's op. 7, Nr. 2 zu finden sei, das erste in op. 3, Nr. 7, das neunte in Stravaganza 1".

Koncerte für eine, zwei, drei und vier Violinen mit Begleitung geschrieben, die eine sinnreiche, mannichfaltige und dazu völlig sachgemäße Behandlung der Solopartien aufweisen. So existirt von ihm ein Tripelkoncert (F dur), in dessen mittlerem Stück (Andante) die kantilenführende Violine von der zweiten und dritten Soloviolinе durch Pizzicatofiguren und Arpeggios begleitet wird. Ein anderes Koncert für zwei Violinen ist mit der Intention gesetzt, die zweite Solopartie als „Echo der ersten aus der Ferne" erklingen zu lassen. Auch in der Instrumentation greift er zu Neuerungen, die eine Bereicherung des Kolorits ergeben. Zwar hatte schon Albinoni durch Benutzung von Oboen das Chor der Streichinstrumente zu ergänzen versucht, doch gründet diese Hinzuthat sich hauptsächlich auf eine bloße Verdoppelung gewisser Stimmen, während bei Vivaldi, gleichwie bei Torelli, der ausnahmsweise schon Trompeten einführt, die Anwendung von Blasinstrumenten in eigenthümlicher und selbstständiger Weise neben dem Streichquartett erfolgt. Namentlich bedient er sich der Hörner und Oboen in dem angedeuteten Sinne. Auch den Fagott zieht er herbei, läßt ihn jedoch nicht immer selbstständig, sondern meist im Einklang mit den Bässen auftreten. Bei außerordentlichen Anlässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der Königl. Privatmusiksammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi komponirte und im „Pio Ospitale della Pietà" aufgeführte Koncerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentirt: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello". Das dritte Koncert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Leuto e con tutti gl' Istromenti Sordini". Dergleichen Klangkombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu. Ganz wesentlich unterscheiden sie sich von der Instrumentationsweise G. Gabrieli's und dessen Nachahmer Buonamente. Diese Männer benutzten neben den Streichinstrumenten hauptsächlich das Cornet und die Posaune. Flöte und Fagott kommen nur ausnahmsweise vor, so z. B. bei

Massimiliano Neri. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blieb der Instrumentalsatz in Italien hauptsächlich auf die üblichen Streichinstrumente beschränkt.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch aus einer Mittheilung Quanzen's, welcher im Hinblick auf die Bühnenkompositionen des Venezianers sagt, „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt, und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen". Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergolese's „Stabat mater" und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara" von Martin."

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldi'schen Koncerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Kompositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1742 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht und der zweiten ein Punkt beigefügt wird."[1])

Auch in der Programmmusik hat Vivaldi sich versucht, doch nicht in dem harmlos naiven Sinn, wie Farina und nach ihm der

---

1) Über diese Spielmanier bemerkte Quanz in seiner Flötenschule, sie habe „ohngefähr im Jahre 1722" ihren Anfang genommen. Indessen findet sie sich schon in der ersten Hälfte ds 17. Jahrhunderts mehrfach bei gewissen Komponisten Oberitaliens, so z. B. bei Biagio Marini, Giov. Battista Fontana und Marco Uccellini.

deutsche Geiger Joh. Jacob Walther [1]), sondern auf anspruchsvollere Weise. In seinem „Cimento dell' Armonia“, einem aus 12 Violinkoncerten zu 4 und 5 Stimmen bestehenden und als op. 8 edirten Sammelwerke, ist ein Stück zur Schilderung eines Seesturmes und ein anderes zur Darstellung einer Jagd bestimmt. Bei weitem bezeichnender aber für die in solcher Richtung von Vivaldi unternommenen Bestrebungen erscheinen die vier ersten Koncerte dieser Sammlung, welche der gründlichsten Tonmalerei gewidmet sind. Als erläuterndes Programm hat der Komponist denselben vier, wie es scheint, selbstverfaßte Sonette vorangestellt, welche die Freuden und Leiden der Jahreszeiten erläutern. Sie beginnen mit dem Frühling und schließen mit dem Winter, und in dieser Reihenfolge bewegen sich auch die dazu komponirten Koncerte, von denen jedes einzelne mit specieller Beziehung auf das dazu gehörige Gedicht eine der Jahreszeiten behandelt. Wie sorgfältig nun auch Vivaldi bei seiner Tonmalerei zu Werke gegangen ist, — es mögen ihm doch Zweifel darüber entstanden sein, ob man seine tondichterischen Intentionen überall erkennen und verstehen werde; denn er bezeichnet die einzelnen Verse der Sonette mit Buchstaben, welche zugleich in den Koncerten an den entsprechenden Stellen vermerkt sind, um so dem Spieler handgreiflich zu Gemüthe zu führen, was die Tonfolgen im einzelnen Falle ausdrücken sollen.

Belustigend ist es, was Alles Vivaldi musikalisch darzustellen sucht. Hier eine gedrängte Mittheilung davon.

In dem mit „la Primavera“ überschriebenen Koncert wird der Beginn des Frühlings, der Vogelgesang, das Murmeln des Quells, der Blitz und Donner, der schlafende Ziegenhirt mit seinem treuen Hunde, und der von einer Schalmei begleitete Tanz zwischen Hirten und Nymphen musikalisch geschildert.

Der Sommer beginnt mit der ermüdenden Hitze, worauf der Kukuksruf und das Girren der Turteltaube ertönt. Darauf folgt der linde West- und der stürmische Nordwind. Hieran schließen sich Klagen des um seine Wohlfahrt besorgten Bauern, nach denen im

---

1) S. diesen im folgenden Abschnitt über das deutsche Violinspiel.
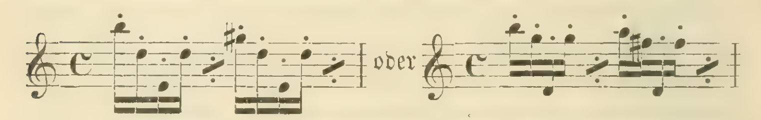
Finale ein furchtbares Ungewitter mit obligatem Hagelschlag in Scene gesetzt wird.

Gemüthlicher ist der Herbst ausgemalt: er wird durch Tanz und Gesang der Landleute eingeleitet, in deren Mitte sich alsbald ein infolge des Weingenusses hin- und hertaumelnder Bruder Lustig bemerklich macht, worauf Alle miteinander sich zu einem erquickenden Schläfchen niederlegen. Alsdann ertönen Jagdrufe; die Freunde der waidmännischen Belustigung kommen herbei und verfolgen das flüchtende Wild, welches tödtlich getroffen, zur erwünschten Beute der Schützen wird.

Endlich im vierten Koncert erfolgt die Schilderung des Winters. Zunächst versinnbildlicht uns der Komponist in Tönen das Zittern der Glieder bei Sturm und Frost, sowie das Umherlaufen und Aneinanderschlagen der Füße zur Erwärmung, und überdies die vor Kälte klappernden Zähne. Nachdem dies Alles gründlich ausgemalt ist, wird uns eine Scene am wärmenden Herd vorgeführt, und hierauf eine Schlittschuhpartie, bei welcher die ungeschickt Ausgleitenden natürlich niederfallen. Dies Vergnügen wird aber alsbald vom Thauwetter bringenden Scirocco unterbrochen. Das Ganze schließt mit dem tosenden Kampfe der auf das nahende Frühjahr hindeutenden Winde aller Himmelsgegenden.

Das Interessanteste an diesen Kompositionen möchte wohl die durch dieselben hervorgerufene Vermuthung sein, daß sie möglicherweise den Anstoß zu Haydn's „Jahreszeiten“ gegeben haben. Die Idee, diesen Gegenstand für ein oratorisches Werk zu verwerthen, ist allerdings ungleich glücklicher, als eine bloß instrumentale Behandlung desselben, die bekanntlich auch L. Spohr in einem symphonischen Werk ohne durchgreifenden Erfolg versucht hat; denn das gesungene Wort, unterstützt durch andeutende Tonmalerei im Orchester, vermag bei Weitem mehr und besser gewisse menschliche Handlungen, sowie jene Betrachtungen und Gemüthsstimmungen, welche aus der Anschauung des Naturlebens hervorgehen, zum bezeichnenden und verständlichen Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Unterscheidende zwischen dem italienischen und deutschen Tonsetzer ist indessen in diesem Falle die produktive Leistungsfähigkeit. Haydn machte in seinen

„Jahreszeiten" sehr schöne Musik, was man von Vivaldi's gleichnamigem Werk nicht behaupten kann. Seine Gestaltungsweise ist hier wie in seinen andern zahlreichen Kompositionen reizlos, wenn auch mehrentheils ganz verständig. Zumeist ist es das formelle Geschick, sowie die Vielgestaltigkeit des für die Violine ersonnenen Passagenwerkes, was bei Vivaldi zur Anerkennung auffordert. Manche dieser Figurationen sind in technischer Beziehung schwierig, wobei denn zu bemerken ist, daß die Geigenmeister jener Zeit eine große Bogengewandtheit in Ausführung gewisser, jetzt nur noch selten vorkommender Arpeggios gehabt haben müssen, bei denen auf jede Note ein besonderer Strich kommt, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Vivaldi's Koncerte und Sonaten zeigen eine schematisch formfeste Struktur von entschiedenem, scharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortschritt besteht hauptsächlich in der breiteren und dabei stets klar gegliederten Entwickelung der Allegrosätze. Sie wird durch eine freiere, mannichfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich sich ergebende Folge dem Gang der Musikstücke eine ungezwungene Bewegung verleiht. Also auch hier, gleichwie in der Instrumentation, bewirkte Vivaldi eine wesentliche Modifikation. Er vervollständigte und festigte gleichsam das Gerüst der Sonatenform und versah dadurch die Zeitgenossen mit einem Kunstapparat, dessen Anwendung eine sichere Basis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi bestimmtere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieselben gestützt, um so unbefangener sich dem Zuge der Inspiration überlassen, ohne zu sehr durch das „Wie" der Gestaltung in Anspruch genommen zu werden.

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verschiedener seiner Kompositionen zu ersehen ist, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit in Diensten des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt gestanden

und dann 1713 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino“. Die Lehre auf diesem Instrument verdankte er seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angestellten Violinisten. Das „Pio Ospitale della Pietà“ war eine der vier venezianischen Musikschulen. Nach Lord Edgecumbe's Reminiscenzen und Kelly's Mittheilungen bestanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollständige Konservatorien musicirender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante[1]) war berühmt durch seine Sängerinnen, la Pietà durch sein Orchester. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen. Dittersdorf berichtet über diese Konservatorien in seiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen ist. Nicht nur in Wien hatte ich vorlängst gehört, sondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini, daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orchester von Frauenzimmern wäre, das sowohl in Absicht der Singstimme als der Exekution alle Orchester in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Komposition dieses Oratoriums war sehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verstimmt, und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinstimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch“.[2]) Einen Überrest dieser Institute fand Spohr noch 1816 bei seinem Aufenthalte in Venedig vor. Er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von

1) Pohl: „Mozart und Haydn in London“. Eine venezianische Musikschule Namens Mercadante finde ich sonst nirgend angegeben. Die vier bekannten Konservatorien Venedig's waren: Ospitale della Pietà, Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

2) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urtheil findet sich in Reichardt's musikalischem Kunstmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Konservatorien Venedig's enthalten „Hiller's „Wöchentliche Nachrichten“, Jahrg. 2, S. 175 ff.

jungen Mädchen besetzt; eine alte Musiklehrerin schlug den Takt, eine andere accompagnirte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Komposition und Ausführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Kontrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von Allen abscheulich". Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüthe haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte namhafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Konservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur-Sonate mit Violinbegleitung komponirte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise durch Deutschland und verheirathete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Conrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Koncertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839. Leop. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat, mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson".

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldi's persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corelli's, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen: Daniel Theophil Treu (er hatte seinen Namen italienisirt und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldi's an.

Der Richtung Vivaldi's verwandt ist der venezianische Instrumentalkomponist Francesco Antonio Bonporti (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswerthes Beispiel für die rege Betheiligung des Dilettantismus an der Violinkomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea", bezüglich seiner Stellung am Wiener Hofe. Es sind von ihm verschiedene, dem damaligen Standpunkt angemessene Violinwerke im Druck erschienen. Sie lassen völlige künstlerische Durchbildung erkennen; doch kann von einem bestimmenden Einfluß Bonporti's auf die Entwickelung der von ihm vertretenen Kompositionsgattung keine Rede sein. —

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erscheinung bestellt, die im engen Anschluß an diese Meister eine neue Epoche des italienischen Violinspiels und nicht minder der Violinkomposition eröffnet. Wir erkennen dieselbe in Giuseppe Tartini. Dieser höchst bedeutende Meister wurde aber in dem ersten Stadium seiner Künstlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Persönlichkeit so wesentlich beeinflußt, daß es nothwendig erscheint, die Wirksamkeit der letzteren erst näher ins Auge zu fassen, bevor Tartini's Kunstmission einer Würdigung unterzogen wird. Es ist **Francesco Maria Veracini** mit dem selbstgewählten, seinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino".

Florenz war, wie die vorhergehende Darstellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italienischen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünstlerische Bestrebungen überhaupt, sondern namentlich durch rege Theilnahme an dem Entwickelungsgange des Violinspiels und der Violinkomposition sich hervorthaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel des gleichnamigen berühmten Zeitgenossen Tartini's, einen namhaften Vertreter der Violine, dessen Thätigkeit entschieden auf eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen hierhergehörigen Kunsterscheinungen der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeister seines Neffen Francesco Maria und höchstwahrscheinlich auch der Florentiner Violinisten Valentini und Bitti.

Die Bekanntschaft Giuseppe Valentini's, geb. gegen 1690, (gest. 17..), machten wir schon in Rom, wo er bei Corelli's Rückkehr aus Neapel als Solospieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Großherzogs von Toscana und auch Komponist für sein Instrument. Fétis führt von ihm neun Werke an. Ein in Cartier's „L'art de Violon" aus denselben mitgetheiltes Adagio ist nicht uninteressant, doch sehr gesucht in harmonischer Beziehung.

Martinello Bitti (geb. 16.., gest. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe thätig, stand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Blüthe, wie aus einer Mittheilung Gerber's hervorgeht, nach welcher der deutsche Kapellmeister Stölzel bei seiner Anwesenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Diese Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. gegen 1685, gest. gegen 1750) völlig in Schatten gestellt. Wenn sein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unsere Tage herab erlosch, so darf sich die Gegenwart des schönen Vorrechts erfreuen, die Verdienste dieses Künstlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracini's Leben war im Allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieses Daseins heimgesucht und endete schließlich sogar mit jenen Enttäuschungen, denen schon so manche bedeutende Kraft unterlegen ist. Zum Theil waren diese traurigen Erfahrungen ohne Zweifel selbstverschuldet, zum Theil aber auch durch Neid, Mißgunst und widrige Umstände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künstlernatur und als solche von eigenwilligem, leidenschaftlichem, zu Excessen geneigtem Wesen. Er litt außerdem an einem gewissen Hochmuth, und in seinem Selbstgefühl ging er sogar so weit, sich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini" hinreißen zu lassen. Einem unbedeutenden Menschen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungestraft hingehen lassen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf sagen, zugleich das Mißgeschick, ein genialer Mensch zu sein, und so wurde er denn neben enthusiastischer Anerkennung auch gelegentlich Gegenstand der Intrigue. Für sein leicht provocirendes Wesen giebt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als sich Veracini einstmals gerade am

Feste della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die ersten Meister Italiens zusammentreffen, um bey dieser Gelegenheit ihre Kunst zu zeigen, gab auch er seinen Namen an, um ein Violinsolo zu spielen. Als er nun ins Chor trat, um bei der ersten Violine Platz zu nehmen, fand er diesen schon durch den Pater Girolamo Laurenti [1]) von Bologna besetzt, welcher ihn fragte, wo er hin wolle? An den Platz der ersten Violine, antwortete Veracini. Laurenti macht ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit seine Stelle sey, daß er aber, wenn er ein Koncert spielen wollte, denselben entweder bey der Vesper oder während der hohen Messe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und suchte sich nun selbst den alleruntersten Platz im Orchester aus. Während nun Laurenti sein Koncert spielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerksamkeit zuhörte. Als die Reihe zu spielen an ihn kam, wollte er kein Koncert spielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncellisten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun spielte er am Rande des Chors sein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspressen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er sich nach Laurenti um und schrie: „Cosi si suona per fare il primo Violino!“

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anstoß erregen als damals, da man die Kirche halb als Koncertsaal betrachtete, und außerdem Wettkämpfe zwischen ausübenden Künstlern schon an der Tagesordnung waren. Doch ist es klar, daß Veracini sich auf diesem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er sich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen 1716 hörte und engagirte. Er begab sich infolge dessen nach Dresden, und nachdem er dem Kurfürsten 1717 drei Violinsonaten überreicht hatte, wurde er als Kammerkomponist angestellt. Das Glück war ihm jedoch in seiner neuen Stellung nicht lange günstig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Über die Veranlassung dazu sind zwei von

---

1) Vergl. S. 75.

einander abweichende Versionen vorhanden. Gerber berichtet nach Mattheson's Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich närrisch wurde, so daß er sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinunter stürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramer'schen Magazin berichtet, „daß dieser Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher sein unerträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes dadurch so sehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der dasigen untersten Ripienisten das Koncert, welches Veracini soeben gespielt hatte, [1]) unmittelbar darauf, auf Pisendel's Veranlassung, nachspielen mußte. Und da es Pisendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis vor dem Italiener". Diese Lesart, welche sich bei den Biographen Veracini's mehrfach wiederfindet, hat wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich; denn es fehlte in Dresden zu keiner Zeit an Reibungen und mancherlei unwürdigen Boudoirmachinationen zwischen den vom Hofe oft einseitig bevorzugten Italienern und der deutschen Künstlerschaft. Der Koncertmeister Pisendel, dessen nähere Bekanntschaft wir weiterhin zu machen haben, mochte sich ebensosehr durch Veracini's Leistungen als Violinspieler und Tonsetzer, wie durch sein persönliches Auftreten zum Widerstande aufgefordert fühlen. Die Art dieses Widerstandes ist freilich, selbst wenn man das höchste Maß der Gereiztheit gegen Veracini voraussetzt, um so verwerflicher, als sie von einem Manne ausging, dessen Charakter für unantastbar galt. Die Biographen Pisendel's lassen sichs wohl angelegen sein, dessen rechtschaffenen Sinn und Frömmigkeit zu rühmen, indem sie ausdrücklich bemerken „er habe täglich mit Eifer die heilige Schrift gelesen". Sie gelangen indessen nicht zu dem naheliegenden Schluß, daß dieser so bibelfeste Koncertmeister, uneingedenk der christlichen Lehre von der Nächstenliebe, sich zu einer Handlungsweise verleiten ließ, die im

1) Fétis bemerkt, daß es sich dabei um ein Pisendel'sches Koncert gehandelt habe, welches Veracini a vista spielen mußte.

grellen Widerspruch mit Edelsinn und Manneswürde steht. Hätte Pisendel sich selbst in einen Wettkampf mit Veracini eingelassen, wenn er sich kräftig genug dazu glaubte, oder demselben doch einen ebenbürtigen Rivalen entgegenstellt, so wäre der Italiener im ungünstigen Falle wenigstens mit dem Gefühl unterlegen, einem Stärkeren weichen zu müssen. Allein ihn unvorbereitet aufs Glatteis zu führen, mit einem untergeordneten Ripienisten zu konfrontiren, dem man dasselbe Stück heimlich für diesen Zweck einstudirt hatte, um Veracini desto sicherer dem Spott seiner Feinde preiszugeben, ist feige und unmännlich. Mag man die Sache, vorausgesetzt, daß sie auf voller Wahrheit beruhe, ansehen wie man will, auf Pisendel bleibt ein Makel haften und unwillkürlich gedenkt man der gewichtigen, zweischneidigen Worte Marcus Antonius': „Doch Brutus ist ein ehrenwerther Mann".

Veracini wurde von den Folgen seines Sturzes, bei dem er außer einer Hüftenverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt, zwar geheilt, behielt aber für sein ganzes Leben einen lahmen Fuß. Nach seiner Genesung verließ er Dresden, hielt sich demnächst in Böhmen und Italien auf, und ging 1736 wieder nach England. Hier konnte er indeß nicht mehr zu der früheren Geltung kommen. Fétis berichtet, daß man seinen Styl veraltet fand, und daß ihm selbst die Vergleichung mit Geminiani nachtheilig gewesen sei. Er kehrte 1747 in sein Heimathland zurück, und starb gegen 1750 bei Pisa in gedrückten Verhältnissen. Als Komponist genoß Veracini bei seinen Zeitgenossen keine sonderliche Anerkennung. Man goutirte seine Musik nicht und machte ihr den Vorwurf grillenhafter und kapriciöser Bizarrerie. Wir urtheilen heute über dieselbe anders und finden sie vielmehr geistreich, originell, voll Feuer, Noblesse und Tiefe der Empfindung. Um Veracini's Bedeutung als Violinkomponist zu ermessen und richtig zu würdigen, muß man die Geigenlitteratur des vorigen Jahrhunderts genau kennen. Doch schon bei einer einfachen Vergleichung mit den namhaftesten Violinkomponisten seiner Zeit gelangt man zu der Einsicht, daß er einer der vornehmsten Repräsentanten seines Faches war. Zugleich begreifen wir aber auch, warum der Künstler während seines Lebens nicht durchdringen konnte.

Seine Zeit war nicht auf den Ton gestimmt, welchen er anschlug. In der That, Veracini sondert sich durch gewisse Eigenthümlichkeiten wesentlich von der normalen, so zu sagen objektiven Gestaltungsweise der damaligen Violinmeister ab. Im Gegensatz zu ihnen ist sein Ausdruck von scharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugespitzte melodische und modulatorische Bewegung, sowie für die Handhabung der reicheren, minutiöseren Harmonik seiner Musik gab es zu jener Zeit kaum schon empfängliche Gemüther. Man war durch Corelli insbesondere an eine breitere, gemessenere, dem Kirchenstyl verwandte Behandlungsweise der Violine gewöhnt. So wird es denn erklärlich, daß Veracini's subjektiverer Ausdruck uns geläufiger und sympathischer ist, als dem damaligen Publikum.

Veracini's Musik zeichnet sich insbesondere durch eine für seine Zeit ungewöhnliche Freiheit der melodischen und thematischen Gestaltung, nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmonische Wendungen aus. Ein zweites Merkmal ist die eigenthümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinsten Schattirungen und Stimmungen auszudrücken weiß. Endlich ist seine Musik, abgesehen von einzelnen Excentricitäten, übersichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegrosätze ausgezeichnet.

Es existiren von ihm zwei in Dresden (1721) und in London und Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je 12 Violinsonaten.[1]) Die von ihm hinterlassenen Manuskripte, bestehend in einigen Koncerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo per il clavicembalo, sind unbekannt geblieben. Außerdem werden drei in London gedruckte und wenigstens zum Theil daselbst aufgeführte Opern Veracini's bei Gerber namhaft gemacht.

Als Violinspieler fand Veracini die höchste Beachtung. Fétis bemerkt, daß er schon während seines ersten Londoner Aufenthaltes als ein Wunder von Geschicklichkeit betrachtet wurde, und durch Burney wissen wir, daß er ihn bei der zweiten Anwesenheit in der Weltstadt trotz seines zunehmenden Alters doch noch immer auf eine

---

1) Die von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel, so wie vom Verf. dieser Blätter bei B. Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegebenen Kompositionen sind aus denselben entnommen.

ungewöhnliche Art spielen hörte. Andern Nachrichten zufolge soll ihm bei glanzvollem, durch jedes Orchester hindurchdringenden Ton eine außerordentliche Beherrschung des Trillers, der Arpeggien, Doppelgriffe und insbesondere der Bogenführung eigen gewesen sein. In letzterer Beziehung war er denn auch von wichtigstem Einfluß auf Tartini, der ihm 1716 in Venedig begegnete. Als nämlich Veracini dort auftrat, ließ man, um ihm einen künstlerischen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meister sollten bei einer, zu Ehren des schon erwähnten Kurprinzen von Sachsen im Palast der Donna Pisana Mocenigo veranstalteten Akademie um die Palme des Vorranges streiten. Als aber Tartini Veracini's kühne und ganz neue Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu sein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlassen. Tartini war damals bereits 24 Jahre alt, und obwohl als Künstler schon in hohem Ansehen stehend, ließ er es sich doch nicht verdrießen, abgeschieden von dem Schauplatze seines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerthen und zu verarbeiten. Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte sich von seiner Frau und begab sich für längere Zeit nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt seiner Kunst lebte und namentlich den freieren, vielseitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenstande seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Öffentlichkeit, bis er seinem künstlerischen Ehrgeiz Genüge gethan hatte. So rüstete sich Tartini für sein Tagewerk. Er wurde der musikalischen Welt ein leuchtendes Vorbild, nicht nur als schaffender und ausübender Künstler, sondern auch als derjenige Meister, dem

die Paduaner Schule

ihr Dasein verdankt.

Giuseppe Tartini wurde den 12. April 1692 zu Pirano in Istrien geboren, Sein Vater Giovanni Antonio, ein Florentiner, von den Bürgern Parenzo's aus Dankbarkeit für Dotirung der städtischen Kathedrale zum Nobile des Orts erwählt, gab ihm eine treffliche Erziehung. Anfangs besuchte er die Priesterschule „dell' Oratorio di S. Filippo Neri“, sodann aber die der „Padri dalle

scuole Pie“ zu Capo d'Istria. Hier erhielt er neben dem wissenschaftlichen Unterricht Anleitung in den Elementargegenständen der Musik und des Violinspiels. Tartini's Eltern hegten den Wunsch, ihren talentvollen Sohn dem geistlichen Stande zu widmen. Doch als sie sahen, daß sich seine Natur gegen das schwarze Gewand sträubte, schickten sie ihn 1710 nach Padua, um ihn dort durch das Rechtsstudium für die advokatorische Praxis vorbereiten zu lassen. Allein Tartini war ein jugendlicher Brausekopf, dem die Künstlernatur schneller als andern Menschen das Blut durch die Adern trieb. Wie konnte da der schlau besonnene, mit kaltem Verstande abwägende Advokat zu seinem Rechte kommen? Er versäumte nicht geradezu sein Studium, bevorzugte aber doch seine Lieblingsneigungen: Musik und Fechtkunst. Die letztere übte er mit solcher Meisterschaft aus, daß er den Entschluß faßte, als Fechtmeister nach Neapel oder, wenn es ihm dort nicht glücken sollte, nach Frankreich zu gehen. Allein hieran wurde er, von Amor's Pfeil getroffen, glücklicherweise verhindert, denn was die Welt an Tartini's Klinge verlor, gewann sie hundertfach an seinem Violinbogen. Er verliebte sich in eine junge Paduanerin, deren Lehrer er war, und ohne eine menschliche Seele in sein süßes Geheimnis zu ziehen, schritt er auf der Stelle auch zur Heirath, wie es einem resoluten Studenten jener Zeit wohl anstehen mochte. Seine Eltern waren freilich, als sie nachträglich davon Kunde erhielten, so erzürnt auf ihn, daß sie fortan ihm jede Unterstützung versagten. Noch schlimmer erging es Tartini aber in seinem Wohnort selbst, denn es währte nicht lange, so drohte ihn das Geschick in der Person des Kardinals Giorgio Cornaro, Bischofs von Padua, zu ereilen. Derselbe, durch die Familie seiner Neuvermählten dazu ermächtigt, ließ den Studiosus juris verfolgen. Was blieb Tartini übrig, als das Weite zu suchen, wenn er nicht den Händen der Familienrache anheimfallen wollte? Nothgedrungen ließ er seine Schöne im Stich und machte sich als Pilger verkleidet auf den Weg nach Rom. Umherirrend im Lande, erreichte er indessen nicht sein Reiseziel, sondern blieb im Minoritenkloster zu Assisi bei einem Verwanden seiner Eltern. Hier fand er die seinem Incognito erwünschte Freistatt.

Die Einförmigkeit des Klosterlebens mochte Tartini nach dem bunt bewegten Studentenleben und der wie durch einen Sturmwind jäh verscheuchten Liebesmorgenröthe wenig behagen. Sie gereichte ihm indessen zum Wohle, da die stille, gleichförmige Lebensweise unter frommen Brüdern ihm hinreichende Muße zu Selbstschau und Einkehr in sein Inneres ließ. Seine Leidenschaften wichen allmälich einer besonnenern Lebensanschauung und Tartini verdankte einer längeren, unfreiwilligen Villegiatur zu Assisi nichts Geringeres, als die Aneignung eines ruhigen, gesetzten und bescheidenen Wesens. Musik war hier seine Hauptbeschäftigung. Er nahm das Studium der Violine wieder mit Eifer auf, und ein Pater Namens Boemo ging ihm bei seinen sonstigen musikalischen Übungen zur Hand. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich bald an Sonn- und Feiertagen während der kirchlichen Ceremonie als Solospieler hören lassen konnte. Der Zufall wollte es, daß er dabei von einem dem Gottesdienst beiwohnenden Paduaner erkannt wurde. Dieser verrieth den Aufenthaltsort Tartini's und er wurde infolge dessen der Welt wiedergegeben; denn als seine ihm treu gebliebene Gattin ihn davon benachrichtigte, daß der Zorn des Kardinals Cornaro so wie ihrer Familie nicht nur einer versöhnlichen Stimmung Platz gemacht habe, sondern daß auch die eheliche Verbindung gebilligt werde, kehrte der Flüchtling nach Padua zurück.

Nicht lange war Tartini daheim, als seine denkwürdige Begegnung mit Veracini in Venedig stattfand, die, wie schon ausgesprochen wurde, den Musensohn erst auf jenen künstlerischen Standpunkt erhob, durch den er sich für seinen Lebensberuf völlig geschickt machte. Das eindringliche Geigenstudium, dem er sich nach Veracini's Vorbild zu Ancona in völliger Zurückgezogenheit hingab, förderte ihn zum beherrschenden Meister seines Instrumentes. Jetzt konnte er in Padua eine seinen Leistungen entsprechende Position erwarten und fordern. Sie wurde ihm 1721 durch die Anstellung bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua zu Theil. Die Kapelle derselben, zu jener Zeit unter Leitung Francesco Antonio Valotti's, bestand aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten und galt als eine der besten italienischen Kunstanstalten.

Tartini's Ruf verbreitete sich nicht nur im Vaterlande, sondern auch über dasselbe hinaus so schnell, daß er schon zwei Jahre nach erfolgter Anstellung eine Einladung von Prag her erhielt, um bei den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karl's VI. mitzuwirken. Diese Berufung wurde zugleich Veranlassung zu einem dreijährigen Aufenthalt des Meisters in der böhmischen Hauptstadt, da der kunstsinnige Graf Kinski sich nicht die Gelegenheit entgehen ließ, eine so ausgezeichnete Persönlichkeit an sich zu fesseln. Hier hörte ihn Quanz, dessen Urtheil über Tartini folgendermaßen lautet: „Er war in der That einer der größten Violinspieler, Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen."

Ein Gewährsmann wie Quanz hat allen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Und doch kann man es bei seinem Urtheil über Tartini nicht bewenden lassen. Wenn er sagt, daß Tartini's Vortrag nicht rührend gewesen sei, so mag er Recht behalten. Es kann ein Künstler tiefes Gefühl offenbaren, ohne geradezu zu rühren. Zudem lehrt die Erfahrung, daß nichts relativer ist als Urtheile über Gefühl, denn Jeder hat eine andere Art zu empfinden. Ist es nicht vorgekommen, daß man die warmblütige, tiefempfundene Musik Mozart's kalt und marmorglatt genannt hat? Hat Spohr nicht den Vorwurf einer zu kühlen Vortragsweise ertragen müssen? Es giebt Leute genug, die für ein durchgebildetes, harmonisch maßvolles und in feinen Linien sich bewegendes Gefühl durchaus kein Verständnis haben. Sie können nur durch Gefühlsexcesse, heftige Kontraste, oft sogar auch nur durch ein karikirtes Pathos oder vielmehr durch die Grimmasse des Gefühls in Bewegung gesetzt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Geschmack; er ist ein proteusartiges, schwer zu kontrollirendes Ding, abhängig von Bildung und individueller Auffassungsgabe desjenigen, der urtheilt. „Ohne Geschmack und der guten Singkunst entgegen" sollte

Tartini gespielt haben, er, der ausdrücklich den Grundsatz aufstellte, daß man gut singen müsse, um gut spielen zu können [1]), — er, der über Spieler, welche durch ihre Technik zu glänzen suchten, äußerte: „Das ist schön! das ist schwer! aber hier (mit der Hand auf's Herz deutend) hat es mir nichts gesagt"? Wenn irgend etwas angezweifelt werden darf, so ist es die Richtigkeit des Quanz'schen Urtheiles. Widerlegt wird es zunächst durch eine Mittheilung Lahoussaye's, eines Schülers Tartini's. „Nichts, so sagt er, könnte das Erstaunen und die Bewunderung ausdrücken, welche mir die Vollendung und Reinheit seines Tones, der Reiz des Ausdruckes, die Magie seiner Bogenführung, mit einem Wort, die gesammte Vollendung seiner Leistungen verursachte." Dann aber bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf Tartini's Werke. Wer die in ihnen enthaltenen, ebenso tief empfundenen als melodiösen Adagio's schreiben konnte, der ließ es auch sicherlich nicht an geschmackvoll edler und gesangreicher Behandlung des Instrumentes fehlen, für welches er schrieb, es wäre denn, daß man der Annahme huldigen wollte, Tartini sei erst als alter Mann zu Gefühl und Vortrag gelangt, — eine Voraussetzung, die sich von selbst entkräftet; denn wer in der Blüthe seiner Jahre nicht feinfühlig ist, wird es überhaupt nie werden. Gewiß, der gute, brave Quanz war entweder schlecht gelaunt, als er Tartini hörte, oder er hatte Vorstellungen absonderlichster Art über Gefühl und Vortrag.

Tartini konnte sich, nachdem er seine Prager Beziehungen abgebrochen und nach Italien zurückgekehrt war, nie wieder dazu entschließen, das Vaterland und den heimischen Wirkungskreis zu verlassen, so glänzende Anerbietungen ihm auch in der Folge zu Theil wurden. Selbst den Lockungen des guineenreichen England, das immer bereit war, in Ermangelung eigener künstlerischer Produktivität fremde Kräfte auszubeuten, vermochte er zu widerstehen. Denn obwohl der Meister in Padua nicht mehr als ein standesgemäßes Auskommen hatte — sein Gehalt wird auf 400 Dukaten angegeben — so lehnte er doch eine Einladung des Lord Midlesex nach London ab, welcher

1) S. Campagnoli's Violinschule. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

ihm die Summe von 3000 Pfund Sterling verhieß. Anspruchslosen Sinnes gab er dem Vermittler dieser Offerte, Marchese degli Obizzi, folgende Antwort: „Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes ist, und keine Kinder. Wir sind mit unserm Zustande sehr zufrieden; und wenn sich je in uns ein Wunsch regt, so ist es doch der nicht, mehr zu besitzen als wir haben". Daß er uneigennützig war, beweist sein Wohlthätigkeitssinn. Er unterstützte Wittwen und Waisen, ließ Kinder armer Eltern auf seine Kosten unterrichten, und unterwies unbemittelte Schüler gegen eine geringe Entschädigung oder gar umsonst.

Tartini's Lebensabend wurde durch ein schmerzhaftes Fußleiden getrübt, das auch die Ursache seines Todes war. Er starb, von seinem Favoritschüler Nardini mit kindlicher Liebe gepflegt, im 78. Lebensjahre, am 26. Februar 1770, tief betrauert von den Freunden und Verehrern der Kunst. In der Parochialkirche Santa Catarina zu Padua fand er seine Ruhestätte. Sie trägt die einfache Inschrift: „Joseph Tartini sibi et conjugi suæ posuit. Obiit IV Kal. Mart. MDCCLXX. Aet. LXXVIII. Giulio Meneghini, sein Schüler und Amtsnachfolger, veranstaltete am 31. März desselben Jahres in der Servitenkirche eine solenne Gedächtnisfeier. Bei derselben wurde von der Kapelle, welcher er vorgestanden, ein Requiem Valotti's aufgeführt. Das Elogium hielt der Abbáte Fanzago. Dasselbe erschien 1770, und in zweiter Auflage 1792 zu Padua im Druck.

Tartini ist nicht minder in Wort und Schrift gefeiert worden als Corelli. Die Verehrer seiner Kunst versäumten es nicht, ihn in Epigrammen zu preisen, von denen uns die beiden nachstehenden aufbehalten sind. Das erstere derselben war für Tartini's Bildnis bestimmt:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago
Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.

Das zweite lautet dagegen:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis.
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Und auch die Stadt Padua, wennschon sie kein römisches Pantheon besaß, in welchem man den Meister wie seinen Vorläufer Corelli hätte verewigen können, ließ es an einem äußeren Zeichen der Verehrung nicht fehlen. Am südlichen Theil des Orts liegt ein anmuthiger Spaziergang, „Prato della Valle“ genannt. Hier befindet sich unter einer beträchtlichen Anzahl von Bildsäulen berühmter Paduaner und anderer hervorragender Männer, welche die dortige Universität besucht, auch Tartini's Statue mit der Inschrift:

Jos. Tartini. Piranensi.
In Patav. Basilic. D. Antonii.
Fidium. Profess. Primario.
Eximio. Scriptis. et Alumnis.
Clarissimo.
Perenne. Monumentum. Gloriæ.
Aere. Collato.
Bon. Art. Amatores.
P. C.
An. MDCCCVI.

Zu seinen Füßen liegen Geige und Bogen und als Hindeutung auf seine Thätigkeit als Theoretiker auch Bücher. Die linke Hand ist auf die Büste Valotti's gestützt, während die rechte auf diese hinweist.

Tartini's geistiges Wirken läßt eine Doppelnatur ungewöhnlicher Art erkennen. Der Meister war nicht nur hervorragend als Komponist, sondern betheiligte sich auch mit eifrigster Hingebung an der Untersuchung wissenschaftlicher Probleme, deren Lösung ihn sein ganzes langes Leben hindurch beschäftigte. Er hatte während seiner Studien in Ancona beim Violinspiel die Wahrnehmung gemacht, daß das Erklingen von Doppelgriffen einen dritten Ton, den sogenannten Kombinationston (Differenzton) erzeugt.[1]) Aus dieser Beobachtung zog er zunächst einen wesentlichen Vortheil für die Intonation, da er

1 Man setzt die Zeit dieser Entdeckung in das Jahr 1714. Doch findet hier offenbar ein Irrthum statt, da Tartini sich erst 1716 nach Ancona zurückzog, wie S. 123 schon gesagt wurde.

fand, daß der dritte Ton nur dann hörbar wurde, wenn die Intervalle in voller Reinheit ertönten. Und so sorgsam war er in dieser Hinsicht, daß er auch jederzeit seinen Schülern die Berücksichtigung dieses Kriteriums bei ihrem Studien anempfahl.[1] Doch beruhigte er sich nicht bei der bloßen Thatsache. Er war bemüht, eine Erklärung für diese Erscheinung zu finden, sie wissenschaftlich zu begründen. Hier reichten indessen weder seine Kenntnisse aus, noch bot der damalige Standpunkt der Akustik sichere Haltpunkte für die Erklärung des beobachteten Phänomens. Tartini half sich im Drange nach Erkenntnis so gut wie er konnte. Er verfaßte, vielleicht um sich selbst zunächst klarer über diese Materie zu werden, ein umfangreiches theoretisches Werk, welches er 1754 zu Padua unter dem Titel: „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia" drucken ließ. Es handelt in folgenden 6 Hauptabschnitten: 1) Vom harmonischen Phänomen ꝛc., 2) Vom harmonischen Cirkel ꝛc., 3) Vom musikalischen System ꝛc., 4) Von der diatonischen Skala ꝛc., 5) Von den alten und modernen Tonarten, 6) Von den Intervallen und Modulationen der modernen Musik. Diese Schrift wurde bald nach ihrer Veröffentlichung Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung, und Tartini erwarb sich infolge dessen namentlich die Gegnerschaft Prony's, Serre's (in Genf), Mercadier de Belestat's und später auch J. J. Rousseau's.[2] Die Widerlegungen, zunächst der beiden erstgenannten Männer, bekehrten indessen Tartini nicht; er gab vielmehr 1767 ein zweites Buch: „De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere" heraus. In diesem Werke machte er dem Franzosen Remieu gegenüber, der das Phänomen des dritten Tones 1743 gefunden haben wollte, den Anspruch der Priorität für seine Entdeckung geltend. Die Serre'sche Streitschrift wurde durch

1 Leopold Mozart empfiehlt in seiner Violinschule gleichfalls dasselbe Verfahren zur Erzielung einer guten Intonation bei Doppelgriffen, — ein Beweis, daß er alles Neue, was einer Berücksichtigung werth war, in Betracht zog und sofort zur Anwendung brachte.

2) Fétis giebt über die von den genannten Männern veröffentlichten Streitschriften und deren Inhalt in seiner „Biographie universelle" unter dem Artikel Tartini ein eingehenderes Raisonnement, dessen Werth zu bestimmen ich mir nicht getraue.

eine „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Serre di Ginevra (in Venezia 1767)“ beantwortet. Diese Broschüre soll den Generalpostmeister Grafen Thurn und Taxis, einen Schüler und Freund Tartini's, zum Verfasser haben. Auch wird (bei Fétis) eine Schrift des genannten Grafen: „Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini“ (in Venezia 1769) citirt.

Man sieht, Tartini war unmittelbar und mittelbar in einen umfangreichen Federkrieg verwickelt worden, der freilich unerledigt blieb, da man sich nicht verständigte, und wegen unzureichender Sachkenntnis auch nicht verständigen konnte. Erst in neuester Zeit ist das Phänomen des Kombinationstones durch Helmholtz'[1]) geniale Beobachtungen und Untersuchungen vollständig erkannt und erklärt worden. Man weiß nun, daß „der Kombinationston entsteht, wenn die von zwei Tönen gleichzeitig erregten Schwingungen so weite Elongationen besitzen, daß sie nicht mehr als verschwindend klein angesehen werden können. Die Folge hiervon sind dann Vibrationen der Luft oder wenigstens der Gehörknöchelchen, welche den Kombinationston erzeugen“.[2])

Tartini hatte sich übrigens so sehr in die Theoreme der Tonkunst vertieft, daß er noch in späten Lebensjahren eine Schrift: „Delle ragioni e delle proporzioni“ in sechs Büchern verfaßte. Er vermachte dieselbe seinem Freunde, dem Paduaner Professor Colombo mit dem Wunsch, sie zu verbessern und herauszugeben. Doch ist die Arbeit spurlos verschwunden.

Wir haben vorstehend, soweit es der Raum dieser Blätter gestattet, in allgemeinen Umrissen Tartini's schriftstellerische Thätigkeit

1) S. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen“, S. 228 ff. Es wird in diesem Werke übrigens bemerkt, daß der Organist Sorge die Kombinationstöne 1740 zuerst entdeckt habe, während sie von Tartini angeblich schon vor 1720 beobachtet wurden.

2) Pisko, Die neueren Apparate der Akustik. Einleitung S. IX. Wien, C. Gerold's Sohn, 1865.

anzudeuten versucht. Sie ist bedeutend genug, um ein helles Licht auf des Künstlers scharf ausgeprägte Verstandesrichtung zu werfen. Denn obwohl es ihm trotz allen Bemühens nicht gelang, eine unantastbare systematische Begründung theoretischer Fragen, insbesondere aber der Lehre von dem Kombinationstone zu Stande zu bringen, so spricht doch der Umstand, daß namhafte Männer der Wissenschaft es der Mühe Werth erachteten, auf seine Anschauungen ausführlich einzugehen, sehr vernehmlich für seine Denkkraft. Burney wendet im Hinblick auf Tartini's theoretische Arbeiten das Sokratische Wort an: „Was ich davon verstehe, ist vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß das, was ich nicht verstehe, gleichfalls vortrefflich ist." Allerdings wird Tartini's Ausdrucksweise in seinen Schriften als eine oft unklare und schwülstige bezeichnet. Der schon genannte Professor Colombo soll diese freilich nicht empfehlenswerthe Eigenthümlichkeit der Darstellung dadurch erklärt haben, daß sein Freund Tartini „ein schlechter Rechenmeister und ein noch schlechterer Mathematiker gewesen sei". Er habe sich deswegen bei seinen musikalischen Berechnungen ein ganz eigenes Verfahren ausgedacht, das ihm durch die Übung eben so leicht geworden sei, als es Andern unverständlich blieb, und demzufolge seine Thesen in mancherlei mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt. Wie dem nun auch sei, wie hoch oder gering man den positiven Werth von Tartini's Schriften veranschlagen möge, es ist sicher, daß er als ausübender und schaffender Musiker eine höhere Bedeutung für uns hat, wie als Mann der Wissenschaft.

Tartini war als Komponist von einer ungemeinen Fruchtbarkeit. Wenn man den Berichten älterer und neuerer Schriftsteller trauen darf, so wäre nur der kleinste Theil seiner Violinwerke in die Öffentlichkeit gedrungen. Gerber giebt an, daß sich „über zweihundert Violinkoncerte und eben so viel Violinsolo's als Manuskripte in den Händen seiner Landsleute befänden", — eine Zahl, die offenbar zu hoch gegriffen ist. Der Franzose Fayolle[1]) begnügt sich schon mit

1) S. dessen Schrift „Paganini et Beriot", Paris, Legouest 1831, und Allgem. Mus.-Ztg. vom Jahr 1812. Nr. 26.

100 Sonaten und eben so viel Koncerten im Manuskript.[1]) Fétis dagegen macht die Angabe, Tartini habe außer seinen gedruckten Werken 48 Sonaten für Violine und Baß, und 127 Koncerte für Violine Solo mit Begleitung des Streichquartetts hinterlassen, von denen sich ein großer Theil abschriftlich auf der Konservatoriumsbibliothek zu Paris befinde. Es wird sich schwerlich heute noch ermitteln lassen, in wie weit diese Behauptungen wahr sind, denn die Originalmanuskripte der Tartini'schen Werke, welche (nach Gerber) in den Besitz des Grafen Thurn und Taxis zu Venedig übergingen, dürften kaum mehr beisammen, sondern in der ganzen Welt zerstreut sein. Jedenfalls hat Tartini weit mehr Musik geschrieben als veröffentlicht.[2])

Die von Tartini gedruckten Werke, deren vollständiges Verzeichnis Fétis mittheilt, belaufen sich auf einige 50 Sonaten mit Baß und 18 Koncerte mit Quartettbegleitung. Sie erschienen vom Jahre 1734 ab meist zu Amsterdam, London und Paris in verschiedenen Ausgaben. Bemerkenswerth ist es, daß sich unter denselben nur eine Triosonate für 2 Violinen und Baß findet,[3]) während diese von seinen Vorgängern und Zeitgenossen so sehr kultivirte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb.

Auch eine Vokalkomposition, ein Miserere, schrieb Tartini, welches am Karmittwoch des Jahres 1768 zu Rom in der sixtinischen Kapelle aufgeführt wurde. Der Baron Agostino Forno, Verfasser eines Elogiums auf Tartini, welches bei dieser Gelegenheit verlesen wurde, weist diesem Werke den ersten Platz unter allen Schöpfungen des Meisters zu. „Weit entfernt die Lobreden des Barons Forno zu verdienen", bemerkt Fétis im Hinblick darauf, „wurde dieses Stück

1) Die Kollektion von Farrenc in Paris soll gegen 100 Sonaten von Tartini enthalten haben.

2) Bei meiner wiederholten Anwesenheit in Padua sah ich durch Vermittelung des Kapellmeisters an der Basilica S. Antonio, Melchiore Balbi, einige Manuskripte Tartini's in der Bibliothek der genannten Kirche. Es waren sogenannte „Sonate da chiesa" mit Quartettbegleitung.

3) Unter den Notenbeständen der Basilica S. Antonio in Padua befinden sich einige handschriftliche Sonaten Tartini's für zwei Violinen und Baß, die aber inhaltlich kein besonderes Interesse zu erregen vermögen.

für so schwach befunden, daß man einstimmig beschloß, es nicht wieder aufzuführen, und wirklich ist es seitdem nicht mehr gehört worden".

Wenn wir Tartini's sämmtliche uns zugänglich gewesene Instrumentalwerke betrachten, so empfangen wir den Eindruck einer geistig bedeutenden Persönlichkeit. Im Wesentlichen auf Corelli und Vivaldi gestützt, deren Werke ihm bereits feste Normen für die formell und geistig einzuschlagende Richtung boten, vermochte er bei seiner hohen Begabung die Violinkomposition gegen seine Vorgänger um eine Stufe emporzuheben. Der durch ihn bewirkte Fortschritt ist nach Form und Gehalt gleich groß. Die Motive werden vollwichtiger, langathmiger und von reinerem, mannichfaltigerem melodischen Gepräge; das Passagenwerk läßt eine organischere Entfaltung so wie einen inneren Zusammenhang mit dem ganzen Satzgefüge erkennen. Harmonie und Modulation erweitern sich bei kerniger Einfachheit und klarer Plastik der Gestaltung zu reicherem Ausdruck. Endlich klärt sich die Struktur, namentlich der Allegrosätze, durch schärfere Hervorhebung von kontrastirenden Elementen ab, wie sich denn auch hier und da unverkennbar Ansätze zu Seiten- und Mittelmotiven bemerklich machen. Doch ist es dem Meister nicht genug, in den genannten Beziehungen höheren Ansprüchen gerecht zu werden; er offenbart nicht minder den Drang, mit seiner Musik eine bestimmte, poetisch gefärbte Stimmung auszudrücken, und oft gelingt es ihm.

Ein lyrisch elegischer Zug, gesättigt von warmer Empfindung, erfüllt wesentlich die langsamen, getragenen Tonstücke Tartini's. Besonders glänzende Beispiele dafür bieten die beiden Sonaten in G moll, Nr. 10, op. 1 (ehemals unter dem Namen „Didone abandonata" bekannt), so wie Nr. 1, op. 2[1]) und insbesondere die sogenannte Teufelssonate, die auch in G moll steht. Im engen Anschluß an Corelli und Vivaldi geht er mithin nicht nur nach formeller, sondern auch nach inhaltlicher Seite über beide Meister hinaus, indem er bestimmte Stimmungsgebiete betritt. Doch erreicht er noch nicht die freiere Tongestaltung Veracini's. Dieser offenbart mehr individuelles

1) Sie befindet sich in der von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegebenen „Kunst des Violinspiels".

Tonleben; er eröffnet bereits die Perspektive auf eine kommende Zeit, während Tartini's Empfindungswelt noch ganz entschieden unter dem Einfluß des kirchlichen Pathos steht: nur in sehr vereinzelten Fällen macht er den Versuch, sich der ihn beherrschenden Sphäre zu entziehen. Dies erklärt sich zum Theil daraus, daß viele seiner Sonaten und Koncerte ausschließlich für die Kirche geschrieben wurden, der er bis in seine spätesten Lebensjahre mit ungeschwächtem Eifer als Solospieler diente. Es wird (bei Gerber) ausdrücklich berichtet, „sein Eifer für den Dienst seines Schutzheiligen (S. Antonio) sei so groß gewesen, daß er trotz der Verpflichtung, nur an hohen Festen in der Kirche zu spielen, selbst noch bei seinen schwachen und kranken Nerven selten eine Woche vorbei ließ, ohne einmal zu spielen". Und Fayolle erwähnt übereinstimmend hiermit: „Man erzählt, daß der Meister noch im hohen Alter in die Hauptkirche von Padua ging, um daselbst das Adagio seiner Sonate, genannt „Imperator" [1]), zu spielen.

Der von Tartini eingenommene Standpunkt als Violinkomponist war für geraume Zeit der herrschende. Seine Nachfolger bewegen sich vorzugsweise in den von ihm gesteckten Grenzen, bleiben jedoch in Erfindung und Größe des Styls bedeutend gegen ihn zurück. Nur hin und wieder lassen sie eine Erweiterung gewisser technischer Seiten des Violinspiels und ein Hinüberneigen zum weltlichen Tone erkennen. Hiervon sind in ersterer Beziehung selbst die Violinwerke eines Mannes wie Porpora, der indeß hauptsächlich Vokalkomponist war, nicht auszunehmen. Seine zwölf Violinsonaten (mit Baß) zeigen formfeste, tüchtige Arbeit, doch sind sie trocken, ohne Schwung und nüchtern, oft auch überladen in ornamentaler Hinsicht. Einen thatsächlichen Fortschritt gegen Tartini bewirkte für die Violinkomposition erst Viotti.

Tartini liebte es, sich für die produktive und reproduktive Thätigkeit dichterisch anzuregen. Algarotti [2]) versichert, daß er die Gewohnheit

1) Dieser Name wird dem Adagio der 5. Sonate (B dur) in op. VI beigelegt.

2) Es ist wahrscheinlich jener Venezianer, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Padua studirte, Schriftsteller war und später von Friedrich dem Großen als dessen Kammerherr in den Grafenstand erhoben wurde. Vergl. übrigens Allgem. mus. Ztg. vom 1812, Nr. 26.

hatte, ein Sonett von Petrarca zu lesen, ehe er an die Komposition ging, „um, an einen bestimmten Gegenstand anknüpfend, sich nicht in leere Phantasien zu verirren". Diese Angabe findet entsprechende Ergänzung durch eine Mittheilung Lipinski's.[1]) Derselbe ließ es sich nämlich bei seiner zwischen die Jahre 1817—1820 fallenden Anwesenheit in Oberitalien angelegen sein, Erkundigungen über Tartini's Spielweise einzuziehen. Zu Triest fand er noch einen unmittelbaren, bereits hochbejahrten Schüler des Meisters. Auf Lipinski's Frage, wie Tartini dies und jenes seiner Werke vorgetragen habe, reichte der Italiener ihm ein Gedicht, forderte ihn auf es durchzulesen, und veranlaßte ihn sodann, ein Tartini'sches Adagio zu spielen, um ihm die Methode begreiflich zu machen, nach welcher der Komponist beim Vortrag der Musik zu Werke gegangen sei. Zugleich berichtete er, daß Tartini sich häufig Reime seiner Lieblingsdichter unter die Violinstimme geschrieben habe, deren Inhalt ihm gewissermaßen ein poetischer Leitfaden für seinen Ausdruck gewesen sei. Offenbar hat es sich hierbei um nichts Anderes gehandelt, als um die poetische Anregung und Erweckung einer besonderen Stimmung, deren er vielleicht mehr bedurfte als andere Künstler. Dieses Verfahren Tartini's deutet aber zugleich auf eine Eigenart seines inneren Wesens, in Folge deren er gelegentlich nur unter dem direkten Eindruck von poetischen Bildern tonkünstlerisch thätig zu sein vermochte. Bezeichnend dafür ist, daß er auch Motto's über die einzelnen Stücke seiner Kompositionen zu setzen pflegte, die er auf geheimnisvolle Weise in einer eigens dazu erfundenen, für Uneingeweihte völlig unverständlichen Chiffreschrift ausdrückte. Der bereits verstorbene Kapellmeister Melchiore Balbi in Padua besaß den Schlüssel zu dieser Chiffreschrift.[2]) Nach dieser ergiebt sich für einen Sonatensatz die Aufschrift: „Ombra cara", für eine andere: „Volgete il riso in pianto o mie pupille". Wie leicht zugänglich übrigens Tartini einem gewissen Mysticismus war, beweist am deutlichsten seine Sonate „Il Trillo del Diavolo". Ihre phantasmagorische Einkleidung zeigt wiederum, wie gern der

1) An den Verfasser dieser Blätter.

2) Er war so gefällig, mir näheren Aufschluß darüber zu geben.

Künstler sich an bestimmte Objekte anlehnte. Diesmal wird aber die unverkennbare Hinneigung dazu durch eine visionäre Nüance illustrirt. Nach Lalande's Bericht,[1]) der die näheren Entstehungsumstände dieser Sonate angeblich aus Tartini's eigenem Munde empfangen hatte, war Folgendes (Tartini ist selbst als Erzähler eingeführt) die Veranlassung zu der Komposition: „In einer Nacht (es war im Jahre 1713) träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer Diener kam jedem meiner Wünsche zuvor. Unter anderen Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu sehen, ob er wohl im Stande sein würde, etwas Hübsches darauf zu spielen. Aber wie groß war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbar und so schön, mit so viel Kunst und Einsicht vorgetragen, daß auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde so hingerissen, entzückt, bezaubert, daß mir der Athem stockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Theil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst. Die Musik, welche ich damals komponirte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne sie noch die Teufelssonate: aber der Abstand zwischen ihr und jener, die mich so ergriffen hatte, ist so groß, daß ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährte, zu berauben".

Ist es nicht, als ob man ein Märchen aus Tausend und eine Nacht oder Dr. Faust's berühmte Teufelsverschreibung hörte? Und doch mochte Tartini selbst vollkommen überzeugt von der Wahrheit seines Traumes sein, wie etwa ein Mensch, welcher glaubt, infolge von Hallucinationen Geister gesehen oder gesprochen zu haben. Wenigstens hatte er als Wahrzeichen des geträumten Erlebnisses in seinem Musikzimmer, wie der deutsche Gelehrte Christoph Gottlieb Murr (bei Gerber) berichtet, die „Teufelssonate" der Thür gegenüber hängen.

Wir haben Tartini's Bedeutung als Violinspieler und Komponist

---

1) Voyage d'un François en Italie, 1765 u. 66. Tom. 8.

für sein Instrument zu charakterisiren versucht, und müssen ihn nun noch als Lehrmeister betrachten. In dieser Beziehung kann sein Wirken nicht hoch genug veranschlagt werden.

Der Beginn von Tartini's Lehramt wird übereinstimmend in das Jahr 1728 gesetzt. Von diesem Zeitpunkte ab strömten wohl hauptsächlich die Kunstjünger nach Padua, um der Unterweisung des berühmten Mannes theilhaftig zu werden, welcher von seinen Zeitgenossen bezeichnend „Maestro delle Nazione“ genannt wurde; denn zu seinen zahlreichen Schülern gehören nicht nur Italiener, sondern auch Deutsche und Franzosen. Tartini mußte ein um so besserer Lehrer sein, je mehr er dem autodidaktischen Studium verdankte. Ihm waren die Bedingungen eines kunstgemäßen Violinspiels im reiferen Alter völlig klar geworden. Erst als er Veracini gehört hatte, schlug er ein streng methodisches Verfahren ein, nach welchem er mit größter Gewissenhaftigkeit verfuhr. Namentlich widmete er dem Gebrauch des Bogens seine besondere Aufmerksamkeit. Er hatte die Stange förmlich ab- und eingetheilt, um bei seinen Strichübungen völlig systematisch verfahren zu können, und erlangte dadurch eine ungemeine Beherrschung des rechten Armes. Fayolle theilt hierüber in seiner schon citirten Schrift „Paganini et Beriot“ Folgendes mit: „Tartini avait deux archets, l'un marqué sur la baguette de la division à quatre temps, l'autre de celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait toutes les subdivisions de l'infiniment petit; et, comme il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupitre: Force sans raideur et flexibilité sans mollesse“.

Die Resultate seiner Bogenführungsstudien legte Tartini in dem Werke „Arte dell' arco“ (50 Variationen über eine Gavotte Corelli's) nieder. Dieses Werk, welches die hohe pädagogische Begabung seines Autors erkennen läßt, ist gleichzeitig als Studie für die linke Hand intentionirt. Ein auf ähnliche Zwecke berechnetes Seitenstück dazu findet sich in den melismatischen Veränderungen des

Adagio's der fünften Sonate (op. 2), welche die damals übliche Art und Weise der mannichfachen ornamentalen Metamorphose eines melodischen Motivs erkennen lassen.

Wenn Jemand dazu berufen war, eine Violinschule zu schreiben, so ist es Tartini. Wir ersehen dies aus einer Lektion, die er auf brieflichem Wege seiner Schülerin Maddalèna Lombardini-Sirmen ertheilt. Klarer, bestimmter und eindringlicher können gewisse wichtige Elemente des Violinspiels nicht gelehrt werden, als hier geschieht. Dieser Brief Tartini's ist ein zu wichtiges Dokument, um desselben bloß andeutungsweise zu gedenken. Wir geben ihn in der Hiller'schen Übersetzung,[1]) wie folgt:
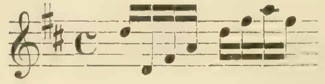
„Meine hochgeschätzte Signora Maddalèna.

(Padua, d. 6. März 1760.)

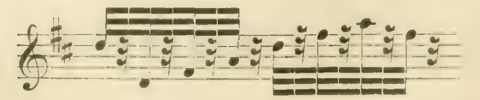
Endlich habe ich mich, mit der Hülfe Gottes, von dem beschwerlichen Geschäfte losgemacht, das mich bisher verhindert hat, Ihnen mein Versprechen zu halten. Je mehr es mir am Herzen lag, desto mehr betrübte mich der Mangel der Zeit. Wir wollen nun, in Gottes Namen, durch Briefe anfangen; und wenn Sie, was ich hier vortrage, nicht genugsam verstehen, so schreiben Sie, und fordern von mir die Erklärung alles dessen, was Ihnen unverständlich ist. Ihre vornehmste Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden sowohl in Passagien als im Cantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das erste. Es muß mit solcher Leichtigkeit geschehen, daß der erste Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatze des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, so viel Sie wollen, da nach dem leichten Aufsatze keine Gefahr mehr ist, daß der Ton kreischend oder kratzend werde. Dieses leichten Ansatzes mit dem Bogen müssen Sie sich in allen Gegenden desselben bemeistern, sowohl in der Mitte, als an den beiden äußersten Enden; sowohl im Hinauf- als im Herunterstriche. Um

1 S. J. A. Hiller's Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, auch Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1803, Nr. 9.

der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man sich zuerst mit dem messa di voce auf einer bloßen Saite, z. B. auf dem a. Man fängt vom *pp* an, und läßt den Ton immer nach und nach stärker werden, bis zum *ff*, und dieses Studium muß man sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstriche vornehmen. Fangen Sie diese Übung sogleich an, und wenden Sie wenigstens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar nicht ununterbrochen: sondern Vormittags eine halbe Stunde und Nachmittags wieder so viel. Erinnern Sie sich dabei, daß dies das wichtigste und schwerste Studium ist. Wenn Sie damit zu Stande sind, dann wird Ihnen das messa di voce nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demselben Bogenstriche vom *pp* anfängt, bis zum *ff* steigt, und wieder auf's *pp* zurück kommt. Das geschickteste Aufsetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und sicher geworden sein, und Sie werden mit Ihrem Bogen alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geschwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, ist der beste Rath, daß Sie täglich eine oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechzehntheilen besteht, spielen. Dieser Fugen sind drei in den Sonaten a Violine Solo, opera V. Auch die erste, in der ersten Sonate aus D dur ist dazu dienlich. Sie müssen sie zuerst langsam, dann immer etwas geschwinder spielen, bis Sie dieselben in der möglichsten Geschwindigkeit herausbringen. Ich muß Ihnen aber dabei noch einen doppelten Rath geben; der erste: daß Sie sie mit einem kurzen Bogenstriche, das ist: abgestoßen, und mit einem kleinen Absatze zwischen jeder Note spielen. Sie sind folgender Gestalt geschrieben:
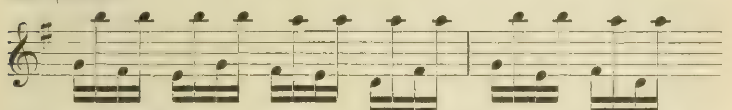


sie müssen aber gespielt werden, als ob sie so geschrieben wären:



der andere: daß Sie sie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens spielen; hiernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend

des Bogens zwischen der Spitze und der Mitte desselben; und endlich, wenn auch dieses gut von Statten geht, mit der Mitte des Bogens selbst. Vergessen Sie dabei nicht, daß Sie diese Fugen nicht immer mit dem Herunterstriche, sondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufstriche anfangen müssen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, ist auch das Überspringen einer Saite von ungemein großem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechzehnteln folgender Art studiert:



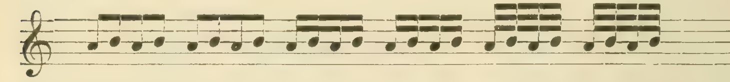
Sie können sich selbst von dieser Gattung so viele erfinden, als Sie wollen, und in einem jeden Tone. Sie sind in der That nützlich und nothwendig.

In Ansehung des Aufsetzens der Finger auf das Griffbrett empfehle ich Ihnen eine Sache, die für alles hinreichend ist. Sie besteht darin: Nehmen Sie eine Stimme der ersten oder zweiten Violine, es sei von einem Koncert, von einer Messe oder einem Psalm; alles, folglich auch die Violinstimmen einer Sinfonie, eines Trios u. s. w. ist dazu dienlich. Stellen Sie die Finger nicht in die gewöhnliche Lage, sondern in die halbe[1]) Applikatur; d. i., den ersten Finger in g auf der e-Saite, und spielen Sie die ganze Violinstimme in dieser Lage durch, so daß sich die Hand nie aus derselben verrücken läßt, als wenn Sie auf der untersten Saite das a und auf der ersten das dreigestrichene d zu nehmen haben; Sie müssen aber sogleich wieder in die vorige Applikatur zurückkehren. Dies Studium muß so lange getrieben werden, bis Sie im Stande sind, eine jede Violinstimme, die nichts Koncertmäßiges enthält, auf den ersten Anblick vom Blatt zu spielen. Gehen Sie sodann mit der Applikatur weiter hinauf, mit dem ersten Finger in das $\overline{\overline{a}}$, und üben diese ebenso fleißig als die erste. Wenn Sie auch in dieser sicher sind, so nehmen Sie die dritte vor, mit dem ersten Finger in $\overline{\overline{b}}$, und suchen sich in dieser ebenso fest zu machen. Auf diese kann noch eine

1) Heute wird sie die zweite Lage genannt.

vierte folgen, da der erste Finger ins dreigestrichene e auf der e-Saite gesetzt wird. Sie haben sodann eine Skala von Applikaturen, daß Sie, wenn Sie dieselben recht in der Gewalt haben, sich rühmen können, vom Griffbrette Meister zu sein. Dies Studium ist nothwendig und ich empfehle es Ihnen.

Das dritte Stück nun ist das Trillo. Ich verlange es von Ihnen langsam, mäßig, geschwind und ganz geschwind. In der Ausführung sind diese verschiedenen Triller nothwendig; denn es ist nicht an dem, daß eben das Trillo, das zu einem geschwinden Satz gut ist, auch zu einem langsamen dienen könne. Um die Sache mit einem Mal abzuthun, und aus einer Übung nicht zwei zu machen, so fangen Sie auf einer bloßen Saite an, es mag a oder e sein; der Bogen muß langsam, wie bei einem messa di voce geführt werden. Das Trillo hebe ganz langsam an, gehe immer, nach und nach, durch unmerkliche Grade, ins Geschwindere fort, bis es ganz geschwind geworden ist, wie dies Beispiel zeigt:



Binden Sie sich aber nicht so ganz genau an dieses Beispiel, in welchem der Übergang von Achteln sogleich zu Sechzehnteln, und von diesen zu andern, wieder um die Hälfte kleineren Noten, zu Zweiunddreißigtheilen ist. Nein, dies hieße springen, und nicht gehen. Stellen Sie sich zwischen den Achteln und Sechzehnteln andere Noten vor, die weniger als Achtel und mehr als Sechzehntel gelten, so daß, wenn Sie mit Achteln anfangen, diese dem Werthe der Achtel am nächsten kommen, und im Fortgange sich immer mehr und mehr den Sechzehnteln nähern, bis sie wahre Sechzehntel werden; und so auch im Übergange von diesen zu Zweiunddreißigsteln. Diese Übung nehmen Sie fleißig und mit Sorgfalt vor. Aber fangen Sie sie immer auf der bloßen Saite an: denn wenn Sie das Trillo auf der bloßen Saite gut machen lernen, so wird es Ihnen um so viel leichter werden mit dem zweiten, mit dem dritten und selbst mit dem vierten Finger, mit welchem Sie besondere Übungen werden vornehmen müssen, weil er der kleinste unter seinen Brüdern ist.

Weiter gebe ich Ihnen jetzt nichts auf; aber dies ist schon viel, und von großem Nutzen, wie Sie sich davon leicht überzeugen werden. Schreiben Sie mir, ob Sie Alles, was ich Ihnen hier vortrage, wohl begriffen haben, Ich bin u. s. w."

Es ist zu bedauern, daß Tartini seiner vorstehend mitgetheilten brieflichen Lektion keine weitere Folge gegeben hat. Zwar existirt noch eine selten gewordene didaktische Arbeit von ihm, doch nur die Kenntnis derselben könnte Aufschluß darüber geben, inwiefern sie pädagogischen Werth hat. Es ist nach Fétis ein „Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte". Das Originalmanuskript ist nie im Druck erschienen. Dagegen veranstaltete Tartini's Schüler Lahoussaye eine französische Übersetzung des Werkes, welche 1782 in Paris (bei Pietro Denis) unter folgendem Titel erschien: „Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadances etc." —

Unter Tartini's zahlreichen Schülern sind die namhaftesten: Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Meneghini, Joh. Gottl. Graun, Pagin und Lahoussaye.

Bini, mit Vornamen Pasqualini, geb. gegen 1720 zu Pesaro (gest. 17..), wurde von seinem Meister als besonders wohlgerathener Schüler gepriesen. Burney berichtet, daß, als ein Engländer Wiseman Tartini um Stunden bat, dieser ihn an Bini mit den Worten wies: „Io lo mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione". Nachdem Bini einen drei- bis vierjährigen Lehrkursus in Padua absolvirt hatte, wurde er vom Kardinal Olivieri nach Rom berufen, wo er alle Musikkreise durch die Kühnheit und Vollendung seines Spiels in Erstaunen setzte. Für Montanari [1]) wurde er dort ein gefährlicher Nebenbuhler. Es wird sogar behauptet, daß für diesen Künstler die Überlegenheit Bini's der Grund zu einem geistigen

1) S. Seite 103.

Siechthum wurde, welches mit dem Tode endete. Man kennt weder Kompositionen von Bini, noch ist eine Angabe über die Zeit seines Ablebens vorhanden. Einer seiner beachtenswertheren Schüler war der Neapolitaner Emanuele Barbella, als dessen Schüler wiederum der gerühmte, längere Zeit in Amsterdam lebende Violinspieler Ignazio Raimondi zu nennen ist.

Barbella, der 1773 in Neapel starb, hatte zum Kompositionslehrer einen gewissen Michele Gabbaloni und später den fruchbaren Opernkomponisten Leonardo Leo. Dieser pflegte, wenn auf Barbella die Rede kam, wie Fétis mittheilt, scherzend zu bemerken: „Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente!“ Gerber berichtet indessen, daß dieser Ausspruch eine Selbstkritik Barbella's war, deren er sich in einem an Burney gesendeten Berichte über seine Künstlerlaufbahn bediente. Die von Cartier in dessen „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinsonate Barbella's ist ein höchst unbedeutendes Musikstück.

Größere Geltung als Bini erlangte in der musikalischen Welt Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana im Toskanischen, gest. 1793 in Florenz. Schubart [1] charakterisirt sein Spiel folgendermaßen: „Nardini war Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Komma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen: seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß.

1) Schubart's gesammelte Schriften Bd. 5, S. 70.

Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben, denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngeren Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey."

Nardini erhielt die erste musikalische Erziehung in Livorno, wohin die Eltern bald nach seiner Geburt gezogen waren. Dann genoß er die Lehre des Paduaner Meisters, aus der er mit dem vierundzwanzigsten Lebensjahre entlassen wurde. Allgemein wird Nardini als Lieblingsschüler Tartini's bezeichnet. Daß er den Meister in seiner letzten Krankheit wie den eigenen Vater pflegte, wurde schon mitgetheilt. 1753 wurde Nardini als Sologeiger an den Württemberger Hof berufen, wo ihn auch Schubart hörte. In dieser Stellung verblieb er bis 1767, da er es dann infolge der Reorganisation der Stuttgarter Kapelle vorzog, nach Italien zurückzukehren. Hier fand er am florentinischen Hofe eine seiner Bedeutung entsprechende Stellung als Soloviolinist und Dirigent der großherzoglichen Kapelle, die ihn bis zu seinem am 7. Mai 1793 erfolgten Tode in Anspruch nahm.

Von Nardini's Kompositionen ist nur der kleinere, bei Fétis verzeichnete Theil in die Öffentlichkeit gedrungen. Sie zeigen ein anmuthiges, liebenswürdiges Talent. Größe des Styls ist ihnen nicht eigen. Dagegen entschädigen sie theilweise durch reizvolle Sinnigkeit, ungetrübte naive Heiterkeit sowie durch Adel und Frische der Empfindung. So vor allem die D dur-Sonate[1], die zu den lieblichsten Blüthen der italienischen Violinmusik jener Epoche zählt, und sich namentlich auch durch eine für die damalige Zeit höchst bemerkenswerthe formelle Ausgestaltung des ersten Allegrosatzes hervorthut. Sie hat etwas von dem Mozart'schen Schönheitssinn. Sonsthin finden sich in Nardini's Sonaten einzelne Cantilenensätze, denen eine anmuthende Süßigkeit des Ausdrucks eigen ist, während die mit Passagen nicht selten überladenen Allegro's meist etwas Konventionelles und, man darf sagen, Veraltetes an sich tragen. Es fehlt hier offenbar an erfinderischer Kraft. Übrigens gehört Nardini zu

1) Neu herausgegeben von F. David bei Breitkopf und Härtel.

jenen Violinkomponisten des vorigen Jahrhunderts, die auf der Grenzscheide des kirchlichen und weltlichen Musiktones stehen.

Als Schüler des Nardini sind anzumerken: der Pisaner Giulio Maria Lucchesi, Giuseppe Moriani, geb. 16. August 1752 zu Livorno (war im Vortrag Haydn'scher und Boccherinischer Quartette ausgezeichnet), der Florentiner Francesco Sozzi (zu Anfang des 19. Jahrh. Violinist in Augsburg), Francesco Vaccari, geb. 1773 zu Modena (lebte hauptsächlich in Spanien), Pollani in Rom, und der Engländer Thomas Linley, der uns weiterhin noch begegnen wird.

Der Luchese Filippo Manfredi, geb. gegen 1738 (gest. 1780), war ein Landsmann und Freund Boccherini's. Mit diesem verband er sich zu einer Kunstreise (Boccherini war bekanntlich Violoncellist), welche ihn 1768 auch nach Paris führte. Hier machte er ungemeines Aufsehen, namentlich durch den Vortrag der Boccherini'schen Trios und Quartette, denen man damals in der französischen Hauptstadt entschieden den Vorzug vor den Haydn'schen Kammerkompositionen gab. Die Genossen wandten sich dann nach Madrid, wo sie beide in die Dienste des Infanten Don Louiz, Bruder des Königs, traten. Fétis führt einige Kompositionen Manfredi's an. Die in Cartier's „L'art de Violon" von ihm mitgetheilte Sonate ist nicht ohne Würde und Charakter, bietet aber das Hauptinteresse durch die damals noch nicht häufige Anwendung des Oktavenspieles.

Zu den besten Schülern Tartini's wird auch Domenico Ferrari, geb. 17.., gezählt. Von seinem Lehrmeister entlassen, fixirte er sich zunächst in Cremona, um zurückgezogen von der Welt weiteren Studien zu leben, die ihn auf eine ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne und des Oktavenspiels hinleiteten. Als er sich stark genug glaubte, in der musikalischen Welt eine Rolle spielen zu können, begab er sich auf Reisen; 1749 war er, wie Dittersdorf berichtet, ungefähr 9 Monate in Wien, „und ärndtete hier sowohl beym kaiserl. Hofe als auch bey der Theaterdirektion, sowie bey Privatliebhabern nicht nur den größten Beyfall, sondern auch die reichlichste Belohnung ein. Ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violin-

spieler".[1]) Ein außerordentlicher Erfolg ward ihm dort zu Theil. Vier Jahre später nahm er neben seinem Mitschüler Nardini ein Engagement beim Herzog von Württemberg an. Schubart sagt (Bd. 5 S. 96) über seine Leistungen: „Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. (Es ist unklar, was Schubart damit meint.) Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Steges, wagte sich hoch an's Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte." Jedoch war Schubart auch kein unbedingter Lobredner der Tartini'schen Schule, von der er sagt, „daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme, und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen, fährt er fort, sind die Zöglinge dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist".

Ferrari's gedruckte Werke bestehen in 6 Heften zu Paris und London erschienener Violinsonaten. Das aus denselben in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Allegro erweckt keine sonderliche Meinung zu Gunsten seines produktiven Talents: es ist nüchtern, nichtssagend und etüdenhaft. — Von Stuttgart begab sich Ferrari wiederum nach Paris. Eine von hier aus beabsichtigte Londoner Reise kam nicht mehr zur Ausführung, da er, angeblich infolge eines Mordanfalles (1780), sein Leben verlor.

Von Giulio Meneghini (geb. 17.., gest. 17..) ist uns weiter keine biographische Nachricht aufbehalten, als die, daß er der Amtsnachfolger seines Lehrmeisters war. Lipinski hörte bei seiner schon erwähnten Anwesenheit in Italien über ihn, daß er sich durch einen ungewöhnlich starken Ton ausgezeichnet, welcher ihm den Beinamen „la Tromba" eingetragen habe. Dies ist glaubhaft; denn

---

1) Dittersdorf's Selbstbiographie S. 44.

bei Gerber wird außer Maneghini eines um dieselbe Zeit auftretenden Giulietto Tromba als Schüler Tartini's und Musikdirektor(?) an der Kirche des h. Antonius zu Padua gedacht. Man kann kaum zweifeln, daß Gerber infolge eines Versehens, oder durch den Namen Tromba dazu verleitet, aus ein und derselben Person zwei verschiedene gemacht hat.

Höchst wahrscheinlich war auch Domenico dall' Oglio (Dalloglio), geboren zu Anfang des 18. Jahrhunders in Padua, ein Schüler Tartini's. 1735 begab er sich mit seinem Bruder, einem Violoncellisten, nach Petersburg, und blieb daselbst 19 Jahre lang im Dienste des kaiserl. Hofes. 1764 nahm er seinen Abschied, um in seine Heimath zurückzukehren. Aber auf der Reise dahin starb er nahe bei Narva infolge eines Nervenschlages. Von seinen mannichfachen Kompositionen existiren nur Kopien, da er nichts drucken ließ.

Die Franzosen Pagin und Lahoussaye finden ihre Erledigung in dem Abschnitte über das französische Violinspiel.

Zu den hervorragendsten Zöglingen Tartini's zählen außerdem Joh. Gottl. Graun und Pugnani. Der erstere war indessen zunächst in der Dresdner, der zweite dagegen in der piemontesischen Schule gebildet; beide Künstler werden deshalb erst weiterhin zu berücksichtigen sein.

Andere aus Tartini's Lehre hervorgegangene, doch minder bedeutende Künstler waren: Alberghi, Carminati (ein Venezianer, der zu Lyon wirkte), der Graf Thurn und Taxis (Österreichischer Generalpostmeister zu Venedig), Obermayer (ein Prager Dilettant), Don Paolo Guastarobba (ein Spanier), Petit, Pagni, Nazari[1]) (1770 erster Violinist in Venedig), Holzbogen, Kammel, Lorenz Schmitt, Angiolo Morigi (geb. 1752, erster Violinist am Hofe zu Parma), Giuseppe Signoretti (gegen 1770 zu Paris), und Karl Matthäus Lehneis (1766 Koncertmeister in der Dresdner Kapelle).

Endlich ist hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini, als einer Schülerin Tartini's zu gedenken.

---

1) Ein Schüler von ihm war Giuseppe Antonio Capuzzi, Violinmeister am Musikinstitut und Orchesterdirektor an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. Er wurde 1740 in Brescia geboren und starb zu Bergamo den 18. März 1818.

Sie eröffnet den Reigen einer stattlichen Reihe von Violinspielerinnen, deren Bekanntschaft wir zum Theil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erste musikalische Ausbildung im venezianischen Konservatorium „dei Mendicanti“. Das fortgesetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die bereits citirte briefliche Lektion ertheilte, förderte sie so weit, daß sie in Italien als Rivalin Nardini's angesehen wurde. Zu Paris erregte sie dann im Concert spirituel Aufsehen durch die in selbstverfaßten (später veröffentlichten) Kompositionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Im Jahr 1768 trug sie dort mit ihrem Gatten, welcher Violinist und Kapellmeister an der Kirche S. Maria Maddalena zu Bergamo war, ein Doppelkoncert vor. In demselben Jahre ließ sie sich auch in London beifällig hören. Von 1774 ab scheint sie ausschließlich als Sängerin thätig gewesen zu sein. Als solche war sie zunächst an der pariser Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe thätig. Ihr Todesjahr ist unbekannt.

Fast gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete sich

die piemontesische Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italienischen Hauptschulen. Ihr Begründer G. B. Somis war, wie man gesehen hat, ein Schüler Corelli's und außer Vivaldi wurde sie weiterhin auch durch Tartini wesentlich beeinflußt. Diese Ineinsbildung verschiedener Richtungen verlieh der piemontesischen Schule jene Eigenschaften, die sie ganz besonders befähigten, den Entwickelungsgang des Violinspiels, wenigstens theilweise, bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein zu bestimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', dessen Wirken schon geschildert wurde, sind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berücksichtigen hier zunächst die ersteren vier Künstler und verweisen in Betreff Leclair's auf die Geschichte des französischen Violinspiels.

Felice Giardini (er selbst nennt sich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians“ vom Jahr 1755 Felice de Giardini), wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter schon wurde er der Musik bestimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninstitut des Mailänder Domes eintreten und zugleich den Gesang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewissen Paladini genießen. Doch bald zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung für die Violine und diese wurde Veranlassung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er sich stark genug, um eine selbstständige Thätigkeit zu beginnen. Er ging zunächst nach Rom, und da hier keine Aussicht zu einem Wirkungskreise war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orchester des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein sehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunst zu spielen, als sich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf drastische Weise von dieser jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es sich nämlich“, so berichtet Gerber übereinstimmend mit Anderen, „zum angelegensten Geschäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts desto weniger, erzählte er selbst, erwarb ich mir durch diese Ungereimtheiten bey den Unwissenden ungemeine Hochachtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser ins Orchester und setzte sich — neben mich. Ich beschloß sogleich, den Maestro di Capella eine Probe von meiner Kunst und meinem Geschmacke hören zu lassen, und gab meinen Fingern und närrischen Einfällen, in dem nächsten Ritornello zu einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte“. Diese Ermahnung war nicht unfruchtbar geblieben, denn Giardini gab mit anerkennenswerther Offenheit später zu, „nie eine bessere Lektion von einem großen Meister empfangen zu haben“. Jedenfalls wurde er durch dieselbe trefflich für seine weitere Thätigkeit als Orchesterdirigent vorbereitet, denn ein solcher muß, wenn er eine Autorität sein soll, vor allen Dingen den Übrigen mit gutem Beispiel in Ausübung des Berufes vorausgehen. Und Giardini wurde ein sehr gerühmter Orchesterführer.

Er wandte sich von Neapel, Deutschland durchziehend, nach London, wo er auch den größten Theil seines Lebens zubrachte. Über die Zeit seines dortigen Auftretens lauten die Angaben verschieden. Sein Biograph Regli giebt an, daß er schon 1744 in London gewesen sei, Pohl[1]) dagegen behauptet, Giardini's Name erscheine erst 1751 in englischen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Regli's Annahme sprechen, da Giardini sich möglicherweise vorerst von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch ist solches nicht wahrscheinlich, am allerwenigsten an einem Orte wie London, wo damals wie heute unbemittelte Künstler mehr als anderswo auf den Erwerb angewiesen waren.]

Giardini's erstes Auftreten in London war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney schildert den Eindruck seiner Leistungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß sie eine neue Epoche im Koncertleben London's gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Gesang- und Violinlehrer begehrte, und sich zu den in seinem Hause veranstalteten Musikmatinéen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italienischen Oper zu Theil, deren Orchesterleitung er 1755 nach Festing's Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies Alles war dem spekulativen Italiener nicht genug. Er betheiligte sich im folgenden Jahre an der Geschäftsführung der Oper, erlitt aber dabei so bedeutende Einbuße, daß er genöthigt war, sich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Diese Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761—1762 wieder mehr Solo gespielt, sein Glück nochmals als Impresario während der Jahre 1763—1765 zu versuchen. Hierbei verlor er den Rest seiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das saure Brod eines Musiklehrers. Weiterhin gestalteten sich die Verhältnisse Giardini's wieder etwas besser; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorspieler zu den Musikfesten in Worcester, Gloucester und Hereford engagirt, und gewiß hätte auch in London seine Stellung von Neuem sich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramer's Auftreten daselbst

1) Mozart und Haydn in London, B. I. S. 170 ff.

erfolgt wäre, gegen dessen jugendlich frische Erscheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künstler traten zwar in ein angenehmes Verhältnis, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardini's Stern mehr und mehr erblich. Unter solchen Umständen mochte der in eine untergeordnete Position Gedrängte es für rathsam halten, London ganz zu verlassen; er kündigte sein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orchesterchefs im Pantheon, so wie von 1782—1783 die gleiche, schon früher bei der italienischen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erst England, um nach Italien zurückzukehren. Indeß nach Verlauf von sechs Jahren sehen wir ihn schon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend, im kleinen Heymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des Mißlingens dieses Planes die Weltstadt 1791 für immer verließ. Er versuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals sein Glück in Petersburg und Moskau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis, endlich am 17. December 1796 der Tod.

Giardini's Leben gewährt, wie dasjenige so vieler anderer Künstler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechselreicher Gegensätze. Seiner ausübenden Künstlerschaft zufolge hätte er sich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es scheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich seiner Sphäre lag, und so wird er von dem Selbstverschulden des Ungemachs wohl nicht ganz freizusprechen sein, das ihm bis ans Lebensende folgte. Vielleicht hat dazu sogar eine gewisse Unsolidität Giardini's in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigstens eine (von Pohl) mitgetheilte Thatsache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er stets bedeutenden Vorrath hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Musikfreund, bei dessen Privatkoncerten Giardini zeitweilig Vorspieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italienische ausgegeben, mit hohem Preise bezahlt wurde. Während Giardini's Abwesenheit von London machte sich eine Reparatur an dem Instrument nothwendig, und bei dieser Gelegenheit ergab das Innere desselben als Verfertiger den englischen Violinfabrikanten Banck. Der

Prinz rächte sich für diesen gemeinen Betrug, der einer härteren Bestrafung würdig gewesen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er gewesen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch seine Handlungsweise den Versuch machte, das alte Verhältnis zu dem fürstlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieser ihm mittheilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen sei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beschämte Künstler, den zarten Wink wohl verstehend, nichts weiter von sich hören ließ.

Als Violinspieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch schönen Ton und reich nuancirten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen gewesen sein als im Leben. Franz Benda wenigstens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache des Violinspiels, äußerte sich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edlen Vortrag und das seltene Improvisationstalent Giardini's. Nicht minder wird er als Führer des Orchesters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkischen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Wesens, wußte er sich bei seinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Respekt zu setzen, um so mehr, als sein Tadel überzeugend war. In der italienischen Oper zu London führte er zuerst die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardini's Kompositionen — er schrieb auch einige zu London aufgeführte Opern — möchte die musikalische Welt nichts verloren haben. Man darf dies aus seinen sechs, als op. 7 zu London herausgegebenen Solosonaten schließen, die sich in dem Fahrwasser einer gewöhnlichen Gestaltungsweise bewegen und jedes geistigen Aufschwunges entbehren. Ebenso ist die in Cartier's „L'art de Violon“ mitgetheilte Komposition Giardini's von unbedeutender Beschaffenheit.

Als namhafter Schüler Giardini's ist hier Giuseppe Maria Festa, geb. 1771 in Trani, einzureihen. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini studirt, hatte er noch Lolly zum Lehrer. 1816 wurde er Koncertmeister am Theater San Carlo in Neapel. Denselben Rang bekleidete

er später auch bei der Privatmusik des Königs beider Sicilien. Er soll ein ungewöhnliches Direktionstalent besessen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens" gewesen sei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839. Nach Rossini's Mittheilung soll Festa ein ausgezeichneter Quartettspieler gewesen sein. Auch erfahren wir aus dieser Quelle, daß Festa, seiner eigenen Äußerung zufolge, das Beste, was er gekonnt, Ludwig Spohr zu verdanken hatte; mit dem er in Neapel lebhaft verkehrte.[1])

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemontese und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht seines Onkels genossen; wurde er 1747 bei der königlichen Musik in Turin angestellt. Doch verließ er seinen Platz 1751 und wandte sich nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France" vom Jahre 1751 enthält folgendes, echt französisches Urtheil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont été poussés dans la suite jusqu'à une espéce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution". Man hat, ohne irgendwie an der Künstlerschaft Chiabran's zu zweifeln, sich dabei zu vergegenwärtigen, daß das französische Violinspiel im Verhältnis zu Italien und Deutschland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erscheinung mußte also dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen.

Über Chiabran's weiteren Lebensgang hat man keine Kunde, wie auch die Zeit seines Todes unbekannt geblieben ist. Von seinen wenigen Kompositionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Koncertsammlung — theilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse" das anziehendere ist. Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es seiner Zeit wesentlich zum Amusement des Publikums beigetragen haben, da es, außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewisse Klangeffekte der Violine

1) Ferd. Hiller's „Tonleben unserer Zeit". Leipzig 1868.

in günstiges Licht stellt. Es scheint übrigens, daß sich der damaligen Violinkomponisten eine Art von Manie für die „Jagdsonate“ bemächtigte, denn Cartier giebt in seiner „L'art de Violon“ nicht weniger als sechs, mit „La chasse“ betitelte Kompositionen von verschiedenen Komponisten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinsonate, bietet lediglich Interesse durch die ausgedehntere Anwendung der Flageoletttöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinspieler von großer Energie des Tones und der Bogenführung gerühmt. Er starb in seiner Vaterstadt 1782, der er unausgesetzt sein Streben und Wirken widmete. Burney sah und hörte ihn dort 1770. Von seinen Kompositionen befindet sich ein Allegrosatz in Cartier's Violinschule von sehr bestimmtem, charakteristischem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendste und für die Folgezeit einflußreichste Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 1727, gest. 1803). Er setzte das von seinem Meister begonnene Werk fort und widmete sich mit großer Vorliebe, aber auch besonderem Glücke dem Lehrfach. Durch ihn erhielt die piemontesische Violinschule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen Corelli's in einem regelmäßigen Kursus verarbeitet hatte, begab er sich zu Tartini, um dessen Lehre theilhaftig zu werden. In ihm vereinigt sich mithin die römische und paduaner Schule, des Vivaldi'schen Einflusses auf Somis nicht zu vergessen. Pugnani fand mit fünfundzwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatkoncerte des Königs von Sardinien. So sehr ihn derselbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunsch, auch außerhalb seines Vaterlandes sich Anerkennung zu erwerben. Es gehörte damals schon zum Métier, Paris oder London zu besuchen, um sich gleichsam von der großen Welt das Maturitätszeugnis ausstellen zu lassen. Pugnani begab sich zunächst (1754) nach Paris, und dann auch nach der Themsestadt. Er war überhaupt bis 1770 auf Reisen. In diesem Jahre aber kehrte er in die Heimath zurück, wurde Vorspieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich sein Lehramt, dem er bis zum Tode (1803) mit Eifer oblag.

Pugnani's Spielweise soll sich vornehmlich durch schönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, eben so sehr für den großen Styl als für das graziöse Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß seine Kompositionen klassisch seien, beruht indeß auf einem starken Irrthum, man müßte denn das Wort „klassisch" gleichbedeutend mit „langweilig" nehmen. Pugnani's Musik ist gehaltlos, süßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend.[1]) Nicht alle seine Kompositionen, unter denen sich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, sind veröffentlicht worden, sondern nur 8 Piecen, darunter Violinsonaten, Koncerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien. Geboren wurde Pugnani 1727, und zwar nach Fétis in Turin, nach Regli dagegen in Canavese.

Über seine Persönlichkeit findet sich in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 Folgendes: „In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerthe Geschicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthätigkeit gegen Nothleidende bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Nothleidenden gehörte der größere Theil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Cirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettirende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch

1) Vergl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnani's.

in seinem ganzen An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender kontrastirte. Er trug eine schwülstige, aufgethürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen, geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte."

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnani's närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgetheilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an dem Prinzen M. in Mailand. Wer sind Sie? fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswerthesten Schüler Pugnani's waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Polledro, Traversa, Romani, Borghi, Borra, Janitsch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemontesischen (gest. 17 . .), wird als sehr geschickter Violinspieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Ansehens genoß. Dies ist indeß Alles, was man von ihm weiß.

Eben so spärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Fossano, war er 1798 der Nachfolger seines Lehrmeisters als erster Violonist am königlichen Theater zu Turin. Er spielte ebenso meisterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Instrumenten ließ er sich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er starb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war sein Vorname Luigi; auch weicht dieser Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnani's aufführt.

Molino hat einige Kompositionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani studirt, vom 22. Lebensjahre ab bis kurz vor seinem Ende in Paris. Sein schwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Positionswechsel Veranlassung. Gegen 1789 trat er an Mestrino's Platz als Orchesterchef des Theaters „Monsieur“, doch bald wurde er hier durch Lahoussaye ersetzt. Sodann übernahm er das Vorspieleramt an der komischen Oper, und als er auch hier sich nicht zu halten vermochte, wurde er zum Mitglied der Kommission für die Künste ernannt und trat (1801) an die Spitze des Orchesters der Bouffons. Endlich zog er sich ganz vom Pariser Musiktreiben zurück und setzte sich in der Vorstadt Passy, der ehemaligen Residenz Rossini's, zur Ruhe. Vor seinem Tode kehrte er nach seinem Geburtsort Coni zurück, in dem er, am 2. Februar 1759 geboren, 1823 auch starb.

Als Tonsetzer war Bruni ziemlich fleißig. So schrieb er außer 16 Opern, von denen einige in Paris zur Aufführung gelangten, 4 Sonatenwerke für Violine, einige Koncerte, 28 ehedem sehr geschätzte Hefte Violinduetten und 10 Quartettwerke. Auch eine Violin- und Violaschule verfaßte er. Die letztere erlebte eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltete Übersetzung ins Deutsche.

Als begabter Schüler Pugnani's gilt auch A. Olivieri, geb. 1763 zu Turin. Er war lange Zeit Mitglied der Kapelle des Königs von Sardinien, sah sich indessen plötzlich genöthigt, einer jähzornigen Handlung halber, die er zum Theil unverschuldet beging, nach Neapel zu fliehen. Oliveri war nämlich für die musikalischen Unterhaltungen eines vornehmen Hauses engagirt. Bei einer derselben erschien er, mit Ungeduld erwartet, zu spät. Der Hausherr überhäufte ihn wegen seiner Unpünktlichkeit mit Vorwürfen, und als diese kein Ende nahmen, zerschlug der, durch diese unhöfliche Begegnung aufs äußerste gereizte Künstler seine Violine auf dem Kopfe des Gastgebers, suchte aber auch sofort das Weite. In Neapel war indessen seines Bleibens auch nicht; er besuchte Paris und Lissabon, kehrte jedoch 1814 für immer nach der französischen Hauptstadt zurück. Sein

Violinspiel, das als ungemein brillant und delikat geschildert wird, mußte er in späteren Jahren wegen allzugroßer Starkleibigkeit aufgeben. Fétis kannte ihn noch im Jahre 1827. Die Zeit seines Todes ist nicht ermittelt.

Felice de Radicati, von einer vornehmen, doch verarmten Turiner Familie abstammend, wurde 1778 geboren. 1815 erhielt er die Berufung als erster Violinist am Orchester der Basilica S. Petronio zu Bologna. Doch blieb er hier nicht lange, denn es wird von einer 1816 unternommenen Reise berichtet, die ihn nach Wien führte. Dort starb er am 14. April 1823 infolge einer tödtlichen Verwundung, die er sich bei einer verunglückten Wagenfahrt zugezogen. Radicati war neben seinem Violinspiel auch als Opern- und Quartettkomponist, sowie als Tonsetzer für sein Instrument thätig. Sein Biograph Regli behauptet sogar, daß er im Hinblick auf Boccherini als Renovator des italienischen Quartettstyls betrachtet werde, — eine Phrase, die der Widerlegung nicht bedarf, da abgesehen von dem Umstande, daß das Streichquartett seine Fortentwickelung nicht in Italien, sondern in Deutschland fand, ersteres Land seit Boccherini nichts von Bedeutung in dieser Kunstgattung geleistet hat. Wenigstens ist nicht das Mindeste von den gleichartigen Bestrebungen neuerer italienischer Komponisten bis auf unsere Zeit gekommen.

Mit Radicati sei zugleich dessen bemerkenswerther Schüler Giuseppe Ghebart, geb. am 20. Nov. 1796 im Piemontesischen, genannt. 1814 wurde er Mitglied der königl. Kapelle zu Turin, und 1839 trat er an Polledro's Stelle, die ihm 1846 definitiv übertragen wurde. Engagementsanerbietungen von Paris (für die italienische Oper) und von Dresden (für das Koncertmeisteramt der königl. Kapelle) lehnte er ab. Um die deutsche Instrumentalmusik machte er sich insofern verdient, als er der erste war, welcher dieselbe in Turin einführte.

Obwohl Giambattista Polledro nur einige Monate den Unterricht Pugnani's genoß, so ist er nichts desto weniger zu dessen Schülern zu rechnen, denn er verdankte dem Meister ohne Zweifel

seine höhere Ausbildung als Violinspieler. Ursprünglich dem Handelsstande bestimmt, welchem sein Vater angehörte, entschied man sich im Hinblick auf das musikalische Talent des Knaben doch bald für die Tonkunst. Sein erster Lehrer auf der Violine war der geschickte Geiger Mauro Calderara (bei Fétis wohl irrthümlich Coldarero) zu Asti. Dann wurde Gaetano Vai, erster Violinist an der Kathedrale desselben Ortes, sein Führer. Endlich in seinem 15. Lebensjahre begab er sich nach Turin zu Pugnani, der ihn alsbald auch dem Orchester des königl. Theaters einverleibte. 1801 unternahm er einen ersten Koncertausflug nach Mailand und 1804 wurde ihm die Anstellung als erster Violinist an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo zu Theil. Doch er verweilte hier nicht lange, sondern begab sich auf eine größere Kunstreise, die ihn bis in das Innere Rußlands führte. In Moskau war er beim Fürsten Tatischeff 5 Jahre engagirt. Dann besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Dresden. In letzterer Stadt wurde er 1814 für die Hofkapelle als Koncertmeister gewonnen. Sein Wirken währte hier bis 1824, da ihn dann Carlo Felice von Sardinien unter glänzenden Anerbietungen nach Turin berief, um die königl. Kapelle zu reorganisiren. Er bekleidete hier das Amt eines Generaldirektors der Instrumentalmusik. 1844 hatte er das Unglück, von einem Nervenschlage getroffen zu werden, infolge dessen er nach neunjährigen Leiden am 15. August 1853 in seiner Vaterstadt Casalmonferrato alla Piovà verschied, wo er den 10. Juni 1781 geboren worden war. Der Künstler hat verschiedene, nach kurzer Frist jedoch schon verschollene Violin- und Vokalkompositionen veröffentlicht.

Als Violinspieler fand Polledro die einstimmige Anerkennung seiner Zeitgenossen. Die Allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1807 enthält S. 281, 675 und 281 folgende einander ergänzende Urtheile aus Wien, Prag und Leipzig über ihn: „Herr Polledro zeigte sich als ein wirklich großer Violinspieler, der den Ruf, der ihm vorherging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel ist in der That groß zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Koncerte nicht angemessenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunstfertigkeit. Das Staccato scheint indessen ganz aus seinem Spiele verbannt zu sein.

Seine Kompositionen sind eben nicht tief eindringend. — Polledro ist der letzte Schüler Pugnani's, und wenn es wahr ist, daß der Meister in seinen Schülern fortlebe, so muß es den ältern Verehrern der Kunst einen doppelten Genuß gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er spielte zweimal mit einem Erfolge, dessen sich hier, außer Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann. Der Zauber seines Tones, die höchste Reinheit, die großen riesenmäßigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderspiel überwand, und dabei auch sein zarter, feiner, delikater Vortrag mußten entzücken."

„Wir halten Herrn Polledro unter allen italienischen Violinisten, die nach Viotti zu uns gekommen sind, durchaus für den vorzüglichsten. Seine Kompositionen und sein ganzes Wesen, noch weit mehr aber sein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geist, Talent, feiner Ausbildung und Geschmack überhaupt, alles dieses in trefflicher Schule und mit großem Fleiß auf seine Kunst, aber auch ganz im Sinne seiner Nation gewendet. Sonach ist das Ernste und Gehaltene der besten deutschen Violinisten so wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der besten französischen sein Vorzug: wohl aber hinreißende Leichtigkeit und Fertigkeit, Anmuth und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune. Und was die Künstlichkeit seines Spiels betrifft, so haben wir besonders in Sprüngen und vollgriffigen Sätzen so viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden."

Von den Violinspielern Gioachimo Traversa, Romani, Ludovico (nach Pohl's Angabe Luigi) Borghi und Borra wissen wir kaum mehr, als daß sie Schüler Pugnani's waren. Der erstere fand 1770 glänzende Aufnahme in Paris, Romani und Borghi waren etwa um dieselbe Zeit in London thätig und Borra scheint in seiner Vaterstadt Turin gelebt zu haben.

In Betreff Anton Janitsch', welcher gleichfalls ein Schüler Pugnani's war, verweisen wir auf den Abschnitt über das Violinspiel Deutschlands.

Auch eine Violinspielerin ist aus Pugnani's Lehre hervorgegangen: Signora Gerbini. Sie trat mehrfach in Deutschland mit günstigstem Erfolg auf, wie ein Referat der Allgem. musik. Zeitung

vom Jahre 1807 (Nr. 25) aus Wien beweist, worin „ihre außerordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beinahe bis zum Unglaublichen geht", gerühmt wird. Ähnlich lautet eine Notiz in demselben Kunstorgane (vom Jahre 1811, S. 737) aus Paris: „Mad. Gerbini, die mit fast männlicher Kraft und Präcision weibliche Anmuth verbindet, schließt sich an die ersten hiesigen Virtuosen. Ich habe sie z. B. ein Koncert von Spohr vortragen hören, dessen außerordentliche Schwierigkeiten sie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabei den Geist und schönen Ausdruck im geringsten hintan zu setzen". Nähere Nachrichten über sie fehlen indeß durchaus.

Wir kommen zu Viotti, mit Vornamen Giovanni Battista (geb. 23. Mai 1753, gest. 10. März 1824), dem hervorragendsten Vertreter der piemontesischen Schule, der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigestirn des italienischen Violinspiels im vorigen Jahrhundert bildet. Dieser Meister darf als der eigentliche Fortsetzer der vor ihm erstandenen epochemachenden Richtungen des Violinspiels und der Violinkomposition angesehen werden. In beiden Beziehungen hatte der gegebene Standpunkt sich ausgelebt. Über die Tartini'sche Violinsonate war man nicht weiter hinausgekommen; im Gegentheil: die Nachfolger des Paduaner Meisters begnügten sich zur Hauptsache mit Nachbildungen der vorhandenen Muster und verfielen so mehr oder minder einem für den Fortschritt der Kunst unergiebigen Formalismus. Vor allem bedurfte das Violinkoncert aber einer Regenerirung. Die einfache monotone, mit dem Soloinstrument wenig kontrastirende Quartettbegleitung Tartini's erwies sich nicht mehr ausreichend, namentlich nachdem die Orchesterwerke Haydn's und seiner Zeitgenossen eine wesentliche Bereicherung des Orchesterapparats und damit erhöhte Forderungen für die Instrumentalmusik bewirkt hatten. Diesen zeitgemäß gesteigerten Bedürfnissen wurde unter den Italienern des vorigen Jahrhunderts zuerst Viotti gerecht. Zwar sahen wir, daß schon Vivaldi das Orchester seiner Koncerte erweiterte und durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten bereicherte, allein es waren dies vereinzelte Erscheinungen, gleichsam Experimente, denen der günstige Boden einer Fortentwickelung fehlte. Diese

Bestrebungen gingen für Italien spurlos vorüber; sie fanden keine Nachahmung und es ist nicht ein Fall bekannt, daß Tartini z. B. von der Instrumentationsweise Vivaldi's Gebrauch gemacht hätte.

Bei Viotti kehrt im Wesentlichen die moderne, organisch gegliederte Orchestrirung Haydn's wieder, dessen Symphonien bereits 1764—65 in Paris und London Eingang fanden. Und dies nicht allein. Viotti hat auch, gleich anderen Komponisten jener Zeit, den ganzen Satzbau der Haydn'schen Symphonie in seinen Hauptzügen, soweit er auf das Koncert Anwendung finden konnte, namentlich aber die scharf ausgeprägten Gegensätze der Haupt- und Seitenmotive adoptirt. Dieser architektonische Ausbau der Sonatenform bezeichnet wiederum den Fortschritt Viotti's im Bereiche der Violinkomposition gegen Tartini, wie ein solcher zwischen dem letzteren Meister sowie Vivaldi und Corelli wahrzunehmen ist.

Charakteristisch für Viotti's Schaffen ist der Umstand, daß er die bisher so stark kultivirte Violinsonate (mit beziffertem oder unbeziffertem Baß) wenig berücksichtigt. Es existiren im Ganzen nur 12 [1]) dahingehörige Musikstücke in 4 Cahiers von ihm. Dagegen veröffentlichte er 29 Koncerte mit Orchesterbegleitung, 2 Koncertanten für 2 Violinen, 15 Streichquartette, 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell und 51 Violinduetten. Der größere Theil davon, zumal in Betreff der Trios und Quartette, ist veraltet und für unsere Zeit nur sehr bedingungsweise verwerthbar. Die besten Violinwerke sind dagegen der musikalischen Welt in neuen Ausgaben wieder zugeführt worden. Unter ihnen nimmt einen besonders hervorragenden Platz das A moll-Koncert (Nr. 22) ein; es zeichnet sich durch einfach edle Schönheit der Gestaltung, Adel der Empfindung und wirksame Behandlung der Violine sowie des Orchesters aus. Man hat behauptet, daß bei der Intrumentation desselben Cherubini hilfreiche Hand geleistet habe. Doch ist dies nicht erwiesen. Es wird übrigens vielen Violinkomponisten jener Zeit, z. B. Lolli, Giornovichi und sogar Rode nachgesagt, daß sie der thatsächlichen Mitwirkung anderer, im Orchestersatz

1) Fétis giebt an, daß Viotti 18 Solosonaten geschrieben hat. Die von ihm in London herausgegebene Kollektion enthält aber nur 12 dergleichen Sonaten.

erfahrener Musiker benöthigt gewesen seien, und ohne Zweifel ist dies mehrfach vorgekommen. Von Lolli wird sogar berichtet, er habe nichts weiter als die Violinstimme aufgesetzt, und die weitere Ausführung befähigteren Leuten überlassen. Seine Kompositionen sind von einer Beschaffenheit, die dies glaublich macht.

Als Violinspieler erklomm Viotti nicht minder eine höhere Stufe der Kunst. Wenn ihm von seinen Landsleuten nicht die überschwänglichen Huldigungen dargebracht wurden, deren Corelli und Tartini sich erfreuten, so liegt dies keineswegs daran, daß er Geringeres leistete als diese. Man muß sich zunächst vergegenwärtigen, daß die Kunst des Violinspiels zu Ende des vorigen Jahrhunderts schon eine große Verallgemeinerung gefunden hatte, daß mithin die Wirkung derselben nicht mehr so exklusiv sein konnte, als zu Lebzeiten Corelli's und Tartini's. Dann auch ist zu berücksichtigen, daß Viotti die zweite Hälfte seines Lebens, also die eigentliche Meisterzeit, im Ausland zugebracht hatte; nur einmal kehrte er 1788 vorübergehend in seine Heimath zurück, um für die italienische Oper in Paris Gesangskräfte zu engagiren. Während er in England und Frankreich seine Triumphe feierte, war er daheim vielleicht schon so gut wie vergessen.

Viotti's erstes Auftreten im Concert spirituel zu Paris (1782), so bemerkt Fétis, läßt sich schwer beschreiben. Niemals hatte man etwas gehört, was seiner Vollendung als Geiger nahe kam. Niemals hatte ein Violinist schöneren Ton, gleichen Glanz, Schwung und eine ähnliche Mannichfaltigkeit gezeigt. Und ebenso überragten seine Kompositionen Alles, was bis dahin (im Gebiete der Violinlitteratur) erschienen war. Ähnliches wird in der Berliner Musikzeitung vom Jahr 1794 aus London berichtet: „Viotti ist wahrscheinlich jetzt der größte Violinist in Europa. Ein starker, voller Ton, unbeschreibliche Fertigkeit, Reinheit, Präcision, Schatten und Licht mit der reizendsten Einfachheit verbunden, machen die Charakteristik seiner Spielart aus, und die Komposition seiner Koncerte übertrifft alle mir bekannten Violinkoncerte. Seine Themata sind prachtvoll und edel, mit Verstand durchgeführt, geschmackvoll mit großen und kleinen Massen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie ist reich ohne Überladung, der

Rhythmus ist richtig und nicht steif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinstrumente von großem Effekt. Mit einem Wort: Viotti's Kompositionen sowie sein Vortrag sind gleich hinreißend.“ Auch die Leipziger Allgem. Musik. Zeitung (Bd. 14, S. 435) enthält ein begeistertes Lob Viotti's, das hier eine Stelle finden mag: „Viotti ist unstreitig der erste Violinspieler unseres Jahrhunderts. Nachdem er die nordischen Höfe durchzogen, kam er nach Paris, wohin ihm sein Ruf schon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum ersten Mal auftrat. Er spielte ein Koncert von seiner eigenen Komposition und man fand in diesem wie in allen nachfolgenden eine Originalität, welche das bis dahin Höchste in dieser Gattung erreicht zu haben schien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edlen Geschmack, der ihn nie über die Grenzen des Schönen hinausschreiten ließ. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmuth wie innig verschwistert! Wie vollendet sein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Sein Spiel erregte einen außerordentlichen Enthusiasmus, als man ihn das erste Mal hörte.“

Seine Fachgenossen zollten ihm nicht geringere Bewunderung als die öffentliche Stimme, und Baillot z. B. verstieg sich sogar zu dem ekstatischen Ausruf: „Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon“. Auf derartige hochtrabende Phrasen, die eben in jener Zeit aufkamen, ist nicht zu großes Gewicht zu legen; sie hängen wesentlich mit der sich mehr und mehr bahnbrechenden virtuosen Richtung des Violinspieles zusammen, und wir werden noch mehrfach ähnlichen überspannten Expectorationen begegnen. Ließ doch auch Viotti's Schüler J. B. Cartier, wie hier gleich erwähnt werden mag, eine Medaille auf seinen Meister mit der Umschrift „Nec plus ultra“ prägen.

Man sieht, es fehlte Viotti keineswegs an enthusiastischer Anerkennung der Zeitgenossen. Aber nicht befriedigt von seiner unübertroffenen Meisterschaft und den sich an dieselbe knüpfenden glänzenden Resultaten, verfolgte er, weiterhin sich von seiner Sphäre entfernend, materielle Interessen, die für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen

wurden. Der Hang zur kaufmännischen Spekulation muß tief in der Natur des italienischen Nationalcharakters begründet liegen, wie es denn auch bezeichnend für dieses Volk ist, daß durch dasselbe der kaufmännische Verkehr in Theorie und Praxis hohe Ausbildung erfuhr. Nicht wenige italienische Künstler des vorigen Jahrhunderts gaben sich, neben dem ursprünglichen Berufe, meist zu eigenem Schaden merkantilen Unternehmungen hin. Von Locatelli wird erzählt, daß er in Amsterdam einen Saitenverkauf etablirt habe, Geminiani handelte mit Bildern, Carbonelli trieb Weinhandel, und Giardini opferte seine materielle Existenz dem verlockenden Geschäft eines Opernimpresario. Auch Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom), der einflußreiche Meister des Klavierspieles und der Klaviersonate, handelte mit Pianofortes und erwarb dadurch ein ansehnliches Vermögen. Daß dieser Erwerbssinn bei ihm durch den Hang zu übertriebener Sparsamkeit beeinflußt war, ist kaum zu bezweifeln. Denn der letzteren war er in fast lächerlichem Maße ergeben, wie uns Spohr in seiner Selbstbiographie erzählt. Er traf den Klaviermeister in Petersburg am — Waschkübel, wie er eben in Gemeinschaft seines Schülers John Field die Strümpfe reinigte. Spohr's Verwunderung darüber bemerkend, äußerte der Italiener mit aller Seelenruhe, man thäte wohl, sich in Petersburg die Wäsche selbst zu besorgen, da sie zu theuer sei, und er rathe ihm, seinem Beispiel zu folgen. Spohr hatte indessen Besseres zu thun, als Strümpfe zu waschen.

Wenn auch Viotti derartigen Extravaganzen völlig fremd blieb, so trat er doch in die Fußtapfen Giardini's, dessen Geschick er schließlich theilte. Der Meister hatte sich, wie Fétis angiebt, schon 1787, wahrscheinlich infolge seines weiterhin zu erörternden Rücktrittes von der Öffentlichkeit als Violinspieler, um die Direktion der pariser Oper beworben. Sein Gesuch blieb indessen unberücksichtigt. Da erhielt 1788 der Leibfriseur Maria Antoinette's, Namens Léonard, das Privilegium für die pariser Oper. Dieser trug Viotti sofort die Leitung der Bühne an und kam damit dessen Wünschen entgegen. Freilich sorgte er in künstlerischer Beziehung sehr wohl für das ihm anvertraute Institut; denn er zog Sänger ersten Ranges herbei, unter denen sich Mandini, Vigagnoni, Mengozzi, Rafanelli, Banti und

Signora Marichelli befanden. Dem entsprechend war das Orchester besetzt, an dessen Spitze der Violinspieler Mestrino stand. In der ersten Zeit prosperirte das Unternehmen, dem auch Cherubini seine Kräfte widmete, nach Wunsch. Die Vorstellungen fanden Anfangs in den Tuilerien statt, wurden jedoch in das Winkeltheater de la foire Saint-Germain verlegt, als der Hof 1790 von Versailles in die pariser Residenz einzog. Hier konnte das Institut jedoch auf die Dauer nicht bleiben, und man warb deshalb in vornehmen Kreisen Theilnehmer für die Begründung einer neuen Schaubühne, welche den Namen Feydeau nach Mr. Feydeau de Brou, damaligem Intendanten mehrerer französischer Provinzen, erhielt. Derselbe war persönlich bei der Angelegenheit betheiligt. Dieses neue, auf die aristokratischen Kreise berechnete Unternehmen, welches 1791 eröffnet wurde, scheiterte indeß in Folge der Revolutionsstürme schon im Jahre darauf, und Viotti, der sich mit Aufopferung seines mühsam erworbenen Vermögens dabei betheiligt hatte, begab sich, nachdem er im August 1792 seine Gesellschaft entlassen, als ruinirter Mann nach London. Hier galt es nun, eine neue Existenz zu gründen. Der Meister mußte, um dieses möglich zu machen, seinem Gelübde entsagen, nicht wieder als Violinspieler an die Öffentlichkeit zu treten. Mit diesem Gelübde aber hatte es folgende Bewandtnis.

Viotti hatte während der Jahre 1782—1784 vielfach im Concert spirituel den Beifall des dort versammelten pariser Publikums in einem Maße genossen, daß er, dadurch verwöhnt, schon sorgfältig das Verhalten seiner Zuhörerschaft abwog und sich von den Kundgebungen derselben mehr als billig abhängig zeigte. So mußte denn auch er alsbald die trübe Erfahrung machen, wie sehr derjenige sich täuscht, der auf die Beständigkeit und Unwandelbarkeit des Tagespublikums rechnet. Einstmals war das Koncert, in welchem er sich hören ließ, weniger besucht als sonst, und wahrscheinlich mit in Folge davon übten seine Leistungen nicht die gewohnte Zündkraft aus. Am folgenden Tage ließ sich in denselben Räumen ein Violinist hören, dessen Begabung mit Viotti's Talent nicht entfernt in Parallele gestellt werden konnte. Allein der Zuhörerraum war überfüllt, und das Rondo des vorgetragenen Koncertstückes gefiel so sehr, daß es

nicht allein da capo verlangt wurde, sondern auch den Stoff der Unterhaltung in musikalischen Kreisen für mehrere Tage bildete. Dieser Vorfall, der einem Manne von Urtheilsfähigkeit über die wechselnden Amüsementsbedürfnisse des großen Haufens höchstens eine ironische Bemerkung abgenöthigt hätte, reichte hin, den italienischen Maestro derart zu verletzen, daß er nichts Geringeres beschloß, als fortan sich der Öffentlichkeit zu entziehen. Wirklich war seine Gereiztheit so andauernd, daß er dem gefaßten Entschluß während des pariser Aufenthaltes treu blieb. Nur in befreundeten Privatcirkeln ließ er sich noch hören, wie er denn auch für einige Zeit die Stelle eines Orchesterchefs in einer von dem Prinzen von Conti und den Herren v. Soubise und v. Guémenée gestifteten Musikgesellschaft annahm. Außerdem veranstaltete er, zugleich zum Besten seiner Schüler, Quartettakademien in der eigenen Behausung, in denen er vor eingeladenen Zuhörern seine neu komponirten Orchesterwerke probirte. Gelegentlich durfte man auch einen beschwerlichen Gang nicht scheuen, um den Künstler zu hören. Als er einstmals bei einem seiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalversammlung spielte, welcher fünf Treppen hoch wohnte, äußerte er lakonisch: „Lange genug sind wir zu ihnen (zu den Zuhörern) hinabgestiegen, mögen sie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen".

Viotti's unmuthsvolle Verstimmung gegen das pariser Publikum hatte sich selbst noch nicht gelegt, als er 1802, also etwa 16—18 Jahre nach jenem Ereignis, Paris wieder besuchte, und nur mit Mühe war er zu bewegen, vor einer Elite von Künstlern im Konservatorium sich hören zu lassen.

Als er 1792 mit leeren Taschen in London einzog, trat mehr denn je ernst mahnend die Existenzfrage an ihn heran. Er mußte sich, so schwer es ihm auch werden mochte, nothgedrungen wieder dazu entschließen, das Publikum zu amüsiren. Damals bildeten die Salomonischen, durch Haydn's persönliche Mitwirkung auf ihren Kulminationspunkt gebrachten Koncerte das Centrum des musikalischen London. In ihnen trat Viotti mehrfach auf und damit zugleich in seine alten Rechte als Solospieler. Doch sein Glücksstern war einmal wankend geworden und auch in London wartete seiner neues Ungemach. Der

Künstler gerieth in Verdacht, sich in politische Konspirationen eingelassen zu haben, wozu wohl hauptsächlich sein reger Verkehr mit der französischen Emigration, insbesondere aber mit dem Herzog von Orleans beigetragen haben mochte. Obwohl, wie sich bald herausstellte, dieses Gerücht auf leeren Vermuthungen beruhte, mußte Viotti England zwangsweise verlassen. Er wandte sich nach Hamburg, und nahm seinen Aufenthalt in dem nahe gelegenen Schenfeldt auf dem Landsitze eines gewissen George Smith aus Altona bis zum Juli 1795, hauptsächlich seiner schöpferischen Muse lebend. Namentlich schrieb er hier einen Theil seiner besten Violinduetten. Die Stimmung, unter der sie entstanden, spiegelt sich in der Vorrede des einen Heftes derselben ab, welche die Äußerung enthält: „Cet Ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.“

Als sich die Grundlosigkeit des auf Viotti ruhenden Verdachtes politischer Umtriebe herausgestellt hatte, kehrte er nach London zurück. Sein Wesen wurde noch zurückhaltender als ehedem und in Ermangelung einer öffentlichen künstlerischen Thätigkeit, auf die er sich nicht wieder einließ, betheiligte er sich an einem Weinhandel, von dessen Erträgnissen er hauptsächlich lebte. Viotti, der ehedem gefeierte Künstler, ein Weinhändler! Ist dies nicht die baare Ironie eines freilich theilweise selbst verschuldeten Geschicks? —

Mit Ausnahme von zwei vorübergehenden, in die Jahre 1802 und 1814 fallenden Ausflügen nach Paris blieb Viotti beständig in London. 1818 nahm er dagegen seinen Wohnsitz wieder in der ersteren Stadt. Und noch einmal ließ er sich verlocken, die Leitung eines Theaters, diesmal die der großen Oper, zu übernehmen. Er trat die Direktion derselben 1819 an. Viotti unternahm die Augiasarbeit, dieses damals dem Verfalle nahe Institut zu regeneriren, doch seine Kräfte reichten dazu nicht aus. Unverrichteter Sache mußte er 1822 mit dem theuer erkauften Jahrgeld von 6000 Francs das Feld räumen, da man ihm vorwarf, durch seine ungenügende Führung das Zurückgehen der Kunstanstalt verschuldet zu haben. Mißvergnügt wandte er sich wieder nach London, wo er am 10. März 1824 als pensionirter Impresario starb. So endete das Leben eines Künstlers, der wie

Wenige berufen war, sich eine glückliche und glanzvolle Lebensstellung zu bereiten!

Viotti wurde am 23. Mai 1753 zu Fontanetto, einem kleinen Ort des piemontesischen Bezirkes Crescentino geboren. Er offenbarte frühzeitig bedeutendes musikalisches Talent, und dies veranlaßte seinen Vater, einen Hufschmied, der als Dilettant auf dem Horn nicht ungeschickt war, ihn die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Zu seinem Lieblingsinstrument erkor er sogleich die Violine. Gegen 1764 kam ein Lautenspieler Giovanni nach Fontanetto, dessen Unterricht der Knabe, doch nur für kurze Zeit genoß. Er war dann wieder zur Hauptsache sich selbst überlassen, machte aber doch solche Fortschritte, daß er 1766 bei einem Kirchenfest in Strambino, wohin ihn der Vater mitgenommen, durch seine Leistungen Aufmerksamkeit erregte. Der dortige Prälat Francesco Rora erkannte sein Talent, und war insofern für die weitere künstlerische Ausbildung desselben thätig, als er ihn mit einem Empfehlungsschreiben an die in Turin lebende Marchesa von Voghera versah. Bei dieser traf ihn ein Mitglied der königlichen Kapelle, Namens Celognetti, welcher sofort darauf drang, den kleinen Viotti zu hören. Man brachte eine Sonate von Besozzi herbei, die der Knabe zum Erstaunen der Anwesenden à vista mit der Freiheit und Sicherheit eines fertigen Musikers spielte. Als man ihm ein Lob dafür zu Theil werden ließ, antwortete er im vercellesischen Dialekt: „Ben par susi a l'é niente." (Das ist eine Kleinigkeit.) Man fand diese Äußerung anmaßend, und um den Knaben bescheidener zu machen, legte man ihm eine schwere Sonate von Domenico Ferrari vor. Aber auch diese bewältigte er, so daß Celognetti darauf drang, den begabten Kunstjünger nicht wieder von der Stelle zu lassen. „Kennst du das Theater?" fragte er den Kleinen. „„Nein, mein Herr"". „Du hast also keinen Begriff davon. Komm ich will Dich hinführen". Kaum war Viotti ins Orchester getreten, so saß er auch schon unter den Violinisten und spielte die ganze Oper mit, als ob er sie gleich den Anderen einstudirt hätte. In das Haus der Marchesa zurückgekehrt, fragte man ihn, was er etwa Bemerkenswerthes an der Aufführung gefunden. Statt jeder Antwort spielte er nach dem Gehör Verschiedenes aus der Oper vor, und gewann dadurch die erhöhte

Theilname seiner Zuhörer. Für seine Zukunft war von da ab gesorgt. Der Sohn der Marchesa, welcher später Erinnerungen an Viotti aufgezeichnet hat, äußert sich folgendermaßen über denselben: „Ich war durch den Eindruck dieses natürlichen Talents so hingerissen, daß ich Alles zu thun beschloß, um solche schöne Anlagen nicht unentwickelt zu lassen. Ich wies ihm eine Wohnung in meinem Palast an und gab ihm Pugnani zum Lehrer. Die Erziehung Viotti's kostete mich mehr als 20,000 Franks, aber ich bereue dieses Geld nicht! Die Existenz eines solchen Künstlers konnte nicht zu hoch bezahlt werden". [1])

Nachdem Viotti der Lehre Pugnani's entwachsen war, unternahm er in Begleitung desselben seine ersten Kunstreisen im April 1780. Der Weg führte ihn zunächst nach Deutschland, namentlich nach Berlin, und dann nach Polen und Rußland. Die Kaiserin Katharina überhäufte den Künstler mit Auszeichnungen, und suchte ihn vergeblich in Petersburg zu fesseln. Eine zweite Reise wurde nach London unternommen. Niemals hatte dort ein Instrumentalist gleiche Wirkung ausgeübt, und selbst Geminiani's Andenken, das dort noch nach dessen Tode in hohem Ansehen gehalten wurde, machte er durch sein Auftreten völlig erlöschen. Auch in London war man umsonst bemüht, Viotti festzuhalten. Wer hätte wohl ahnen können, daß er an demselben Orte, wo er Lorbeeren und Gold erntete, später die Rolle eines Apollopriesters mit dem Dienste Merkur's vertauschen würde?

Von London begab Viotti sich nach Paris, wo er nach erfolgter Trennung von seinem Lehrmeister, wie schon mitgetheilt wurde, dauernd verblieb und schnell die Gunst aller Musikkreise eroberte. Insbesondere erregte er auch das Interesse der königlichen Protektorin Gluck's, Maria Antoinette, welche ihm den Titel ihres Accompagnateurs nebst einer jährlichen Rente von 6000 Francs verlieh.

1) Der Originaltext lautet nach Regli folgendermaßen: „Si fu allora rapito da un genio così naturale, io mi decisi di fare ciò che abbisognava, affinchè tante belle disposizioni non riuscissero infruttuose. Io gli assegnai un allogio nel mio palazzo, e gli diedi per maestro il celebre Pugnani. L'educazione di Viotti mi costò più di venti mila franchi; ma a Dio non piaccia che io pianga il mio danaro! La vita di un simile artista non potrebbe essere abbastanza pagata".

Die ihm gewordene Auszeichnung vermochte indessen nicht seine damals bereits erwachte allzu rege Empfindlichkeit gegen Zufälligkeiten, von der schon ein Beispiel gegeben wurde, in Schranken zu halten. Es wird darüber (Allgem. mus. Ztg., Bd. 14, S. 435) Folgendes mitgetheilt: Viotti empfing eine Einladung zum Hofkoncert nach Versailles. Der ganze Hof versammelt sich, das Koncert fängt an. Bei den ersten Takten des Solo ruht das tiefste Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreischende Stimme ertönt: „Platz für Monsieur, den Grafen v. Artois!" Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verursachen eine allgemeine Bewegung. Während derselben nimmt Viotti sein Instrument unter den Arm und verläßt den Saal, wo der ganze Hof versammelt war, zum großen Ärger der Anwesenden". Hier war Viotti in vollem Rechte, wenn er die Würde der Kunst wahrte; daß er es jedoch mit Voranstellung seiner Persönlichkeit in einer Weise that, die alle konventionellen Rücksichten verletzte, ist vielleicht zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen.

Viotti ist unter den Italienern als der letzte, wahrhaft große Repräsentant des klassischen Violinspiels zu bezeichnen. Im Besitze einer virtuos gebildeten Technik, hat er in seinem künstlerischen Wirken doch nichts mit jenem absoluten Virtuosenthum gemein, welches, die ideale Bedeutung der Kunst verkennend, das Mittel für den Zweck substituirt. Hierüber giebt ein Blick auf seine Kompositionen unzweifelhaften Aufschluß. Dieselben tragen, so weit sie nicht durch ihren veralteten Ductus oder durch geringen Gehalt dem Geschick der Vergänglichkeit anheimgefallen sind, den Stempel echten, gediegenen Musikerthums. Offenbar galt das Streben ihres Autors vorzugsweise dem Geistigen, Idealen in der Kunst, — ein Standpunkt, welcher den Vertretern des reinen Virtuosenthums völlig fremd ist. Es ist freilich ein nur verhältnißmäßig kleiner Theil von Viotti's Violinkompositionen für die Nachwelt übrig geblieben, aber dieser steht in seiner Trefflichkeit und Tüchtigkeit als ein rühmliches und unvergängliches Denkmal seiner künstlerischen Gesinnung und Thatkraft da. Der Meister hat, wie Wenige, die Violine als Gesangsinstrument zu behandeln gewußt. Seine melodischen Motive tragen bei aller

Einfachheit einen sinnig naiven, anmuthig edlen, bisweilen von einem vornehmen Gefühlspathos durchleuchteten Zug. Zugleich befreit er die Violinkomposition vollständig von den Traditionen des Kirchenstyls, der sich inzwischen in dem Maaße, als die Kunst mehr und mehr ins öffentliche Leben trat, allmälig in ein rein konventionelles Wesen verloren hatte. Seine Musik offenbart durchweg einen entschieden freien, so zu sagen weltlichen Charakter, sowohl in der Kantilene wie in den feurig belebten, glanzvollen, nie die Grenzen des Schönen überschreitenden Passagen und Figuren.

Als Lehrmeister für sein Instrument war Viotti hauptsächlich während des pariser Aufenthaltes thätig; er gab dem französischen Violinspiel jenen Aufschwung, in welchem die Glanzperiode dieser Schule gipfelt. Seine namhaftesten Zöglinge sind Rode, Alday, Libon, Labarre, Cartier und Durand, deren nähere Betrachtung in dem Abschnitt über Frankreich erfolgen wird. Hier sei nur zweier seiner Zöglinge, der Violinistin Parravicini, geb. Gandini, und Francesco Mori's gedacht. Die erstere, geb. 1769 zu Turin, wurde unter Viotti's [1]) Anleitung eine Spielerin von nicht gewöhnlichem Ruf. Von 1797 bis 1802 trat sie nach einander in Paris, Leipzig, Dresden und Berlin auf. In der Allgem. mus. Ztg. (Bd. 1, S. 552) findet sich folgendes Urtheil über sie: „Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Überladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit, erwarben dieser Virtuosin allgemeinen Beyfall". Reichardt berichtet über sie in seiner mus. Ztg. Bd. I, S. 78: „In der That steht sie unter allen Violinspielern um so mehr einzig da, weil ihr Spiel so männlich kraftvoll ist. Ihre ersten Meister waren Pugnani (?) und Viotti, und auf diesen Stamm konnte Kreutzer, der sie zuletzt in Paris unterrichtete, (?) seine originelle und energische Manier am besten pfropfen. Mad. Albergati übertrifft an Fülle und Stärke des Tons und an mächtiger

1) Nach Gerber war sie eine Schülerin Pugnani's. Fétis dagegen führt sie übereinstimmend mit Regli als Schülerin Viotti's an. Ich möchte mich für die letztere Angabe entscheiden.

Bogenführung manchen sonst braven Violinspieler. Ihr ganzes Spiel ist höchst vollkommen".

Anders lautet freilich Spohr's Urtheil, welcher die Künstlerin in Neapel hörte; in seiner Selbstbiographie sagt er über sie: „Ich bin es schon gewohnt, mein Instrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, so arg wie von Mad. Parravicini aber habe ich es noch nicht gehört. Dies nahm mich um so mehr Wunder, da sie sich einigen Ruf erworben hat und voller Prätensionen ist. Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Gesange einen leidlichen Ton heraus; dies ist aber auch ihr ganzes Verdienst. Übrigens spielt sie in schlechtem Geschmack mit überladenen und gehaltlosen Verzierungen und die Passagen undeutlich, unrein in der Intonation und überhudelt in den Bogenstrichen." Man hat sich hierbei allerdings zu vergegenwärtigen, daß die Spielerin bereits in ziemlich vorgerücktem Lebensalter stand, als Spohr sie hörte.

Die Parravicini scheint für einige Zeit ihrem Berufe entsagt zu haben, da sie sich von ihrem Gatten trennte, um die Maitresse des Grafen Albergati zu werden. Doch später kehrte sie wieder zu öffentlicher Kunstthätigkeit zurück, wie wir aus ihrem 1827 erfolgten Auftreten in München ersehen, wo man, obwohl sie bereits 56 Jahre alt war, noch die „Kraft ihres Bogens" bewunderte. Seit jener Zeit aber fehlen alle Nachrichten über sie.

Francesco Mori, 1793 von italienischen Eltern in London geboren, war nur einige Monate hindurch Viotti's Schüler, nachdem er bereits eine bedeutende Höhe künstlerischer Ausbildung erklommen hatte. Großer Ton und ungemeine Gewandtheit der linken Hand zeichneten sein Spiel aus. Eine Zeitlang war er Dirigent der philharmonischen Koncerte zu London. Er starb im Sommer 1839.

Unabhängig von den Violinschulen Padua's und Turin's machten sich bis auf Viotti herab noch mehrere andere italienische Geiger von Bedeutung geltend. Ihre Reihe eröffnet:

Evaristo Felice dall' Abáco. Er wurde 1662 zu Verona geboren und war Koncertmeister des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Baiern. Nach Fétis starb er 1726. Gerber dagegen berichtet,

daß Abáco noch 1738 kurfürstl. bairischer Rath gewesen sei. In Amsterdam ließ er folgende Werke stechen: XII Sonate à Violino e Basso. op. 1. — X Concerti à 4 (für die Kirche). op. 2. — XII Sonate à 2 Violini, Violoncello e Basso continuo. op. 3. (Für Kirche und Kammer.) — Sonata à Violino solo e Basso continuo. op. 4. — VI Concerti à 4 Violini, Alto, Fagotto o Violoncello e Basso continuo. op. 5.

Gian Pietro Guignon, geb. 10. Februar 1702 zu Turin, gest. 30. Januar 1774 (nach Regli) (nach Fétis 1775) zu Versailles, kam in jungen Jahren nach Paris und widmete sich zunächst dem Studium des Violoncells, das er bald darauf mit der Violine vertauschte. 1733 trat er in die Dienste des Königs von Frankreich und wurde Violinmeister beim Vater Ludwig XVI. Diese Stellung trug ihm 1741 den Titel und die Rechte[1]) des sogenannten Geigerkönigs ein, eine mittelalterliche Institution, die mit ihm zugleich erlosch. Kaum war Guignon im Besitze seines Patents, so erließ er auch schon Reglements für die Organisten und Komponisten Frankreichs. Die hierüber entstandenen Streitigkeiten konnten schließlich nur durch einen Parlamentsbeschluß geschlichtet werden, welcher am 30. Mai 1750 erfolgte und Guignon seines Geigerkönigamtes und der daran geknüpften vermeintlichen Prärogative für verlustig erklärte. Guignon soll sich als Violinspieler durch vorzüglichen Ton und leichte Bogenführung ausgezeichnet haben. In Paris erschienen einige seiner Kompositionen.

Ausgezeichneten Ruf als Violinvirtuose und Komponist genoß Francesco Ciampi, geb. 1704 zu Massa bei Sorrento im Neapolitanischen. Seine Opern scheinen besonders gute Aufnahme in Venedig gefunden zu haben; denn 1728 begab er sich dorthin, um den größten Theil derselben in der Lagunenstadt aufzuführen.

1) Nach ihnen konnte gegen Erlegung einer französischen Pistole jeder Tonkünstler in allen Provinzen des Königreichs für zünftig erklärt werden. Doch machte Guignon keinen Gebrauch davon, sondern nannte sich bloß auf seinen Werken Roi des Violons. (Wiener Musikztg. v. J. 1821, S. 588.) Über den „Roi des Violons“ und die damit in Verbindung stehende „Confrérie de Saint Julien“ ist das Erforderliche in dem dritten Abschnitt d. Bl., betreffend das französische Violinspiel, mitgetheilt.

Der Geiger Pietro Antonio Avondano (Avontano), geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel, ließ 1732 in Amsterdam zwölf Sonaten für Violine und Baß als op. 1, und außerdem einige in Deutschland und Paris herausgekommene Duos für Violine und Baß drucken. Außerdem machte er sich durch die Opern: „Berenice“ und „Il mondo nella Luna“ bekannt. Nach Fétis' Angabe befinden sich die Manuskripte zweier Oratorien von seiner Komposition, nämlich „Gioa“ und „La morte d'Abel“ in der königl. Bibliothek zu Berlin.

Giovanni Piantanida, geb. 1705 in Florenz, ging 1734 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Petersburg und ließ sich dort mit großem Beifall hören. Im Winter 1737—1738 koncertirte er erfolgreich in Hamburg. Dann wandte er sich nach Holland, und von hier wiederum, wie so viele seiner in jener Zeit unstät umherziehenden italienischen Berufsgenossen, nach der Heimath. Im Jahre 1770 hörte ihn Burney in Bologna, überrascht durch seine Leistungen als Violinist. Gegen 1782 starb er dort. Von seinen Kompositionen erschienen sechs Violinkoncerte und eben so viel Trios für zwei Geigen und Baß im Druck.

Als ein vorzüglicher Geiger wird Andrea Zani bezeichnet, welcher in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Casale-Maggiore in der Lombardei geboren wurde. Es sind von ihm 12 Violinkoncerte, sowie zwei Hefte Sonaten für Violine und Baß, überdies aber auch noch 6 Concerti grossi und 6 Sinfonien für Streichinstrumente gedruckt worden.

Über den Piemontesen Giuseppe Canavasso ist nur so viel bekannt, daß er zwischen 1735 und 1753 als trefflicher Geiger und Komponist für sein Instrument in Paris lebte.

Der Romagnole Carlo Giuseppe Toeschi, eigentlich Toesca della Castellamonte, dessen Jugendgeschichte unenthüllt ist, trat 1756 als Violinist in die Mannheimer Kapelle, in welcher er 1768 als zweiter Koncertmeister thätig war. 1777 folgte er dem Hofe nach München. Er wurde 1724 geboren und starb am 12. April 1788. Schubart bemerkt über ihn: „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich: Dieser befehligt Heere, jener kaum

ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie (die Symphonien) beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannichfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört."

Sein Sohn Giovanni Battista, nach Lipowsky's mus. Lex. in Mannheim, nach Fétis' Angabe in Italien geboren, war Schüler Joh. Carl Stamitz' und Cannabich's. Er folgte seinem Vater im Amte und starb zu München am 1. Mai 1800.

Auch er hatte einen Sohn, Carlo Teodoro, geb. 1770 in Mannheim, den er zu einem geschickten Violinspieler heranbildete. Als solcher fand er einen Wirkungskreis in der Münchener Kapelle.

Francesco Galeazzi, nach Regli geb. 1738 (nach Fétis 1758) zu Turin, wirkte als erster Violinspieler im Teatro Valle zu Rom. Er verfaßte außer verschiedenen Instrumentalkompositionen ein zweibändiges Werk: „Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, e a dimostrabili principii ridotta: opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente ai principianti, dilettanti e professori di Violino." Roma 1791 und 1796. Als Todesjahr dieses Künstlers giebt Fétis 1819 an, während bei Regli jede Bemerkung darüber fehlt.

Der Florentiner Violinvirtuose Salvatore Tinti, geb. gegen 1740, lebte im Alter zu Venedig, wo er im Jahre 1800 starb. Er ließ mehrere Instrumentalwerke drucken, unter denen Streichquartette hervorzuheben sind.

Als einer seiner Schüler wird der 1781 in Livorno geborene Violinist Angelo Puccini erwähnt, welcher den ersten Unterricht von Vanacci erhielt. Dann ging er nach Florenz, um der Lehre Tinti's theilhaftig zu werden. Zugleich genoß er die Unterweisung Zingarelli's im Kontrapunkt. Nach Hause zurückgekehrt, empfing er Kompositionsunterricht bei Cecchi. Es existiren von ihm Koncerte, Sonaten und Violinduos.

Giuseppe Demachi (auch Demacchi), geb. gegen 1740, war

Mitglied der königl. Kapelle zu Turin und wirkte seit 1771 als geschätzter Geiger in Genf. In Paris und Lyon erschienen mehrere seiner Violinwerke. Das bei Cartier von ihm mitgetheilte Allegro ist trocken und etüdenhaft.

Luigi Tomasini, geb. 1741 oder 42 in Italien, gehörte der von Jos. Haydn bis 1790 geleiteten Kapelle des Fürsten Esterhazy als Koncertmeister an, für die er bald nach dem Jahre 1761 gewonnen wurde. Haydn, der ihn seiner näheren Freundschaft würdigte, schätzte seine Leistungen außerordentlich und pflegte gegen ihn zu äußern: „So wie Du spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank".[1] Auch der Fürst hielt große Stücke auf ihn und bewies dies nach dem am 25. April 1808 erfolgten Tode Tomasini's dadurch, daß er die Wittwe mit einer Pension von 400, und deren noch nicht mündige Kinder mit einer Jahressumme von 200 Gulden bedachte. Obwohl Tomasini ein ausgezeichneter Geiger war, so begab er sich doch niemals auf Kunstreisen. Nur ein einziges Mal ließ er sich 1775 in einer musikalischen Produktion der Wiener Tonkünstler-Societät als Solospieler hören. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: II Concerti a Violino princ. con accompagnamento, II Sonate a Violino solo e Basso, XII Quartetti a 2 Violini, Viola e Violoncello, XII Variations pour le Violon, Trois Duos concertants pour deux Violons, Trois Quatuors, oeuvre 8. Außerdem schrieb er für den Fürsten Esterhazy speciell XXIV Divertimenti per il Paridon (Baryton), Violino e Violoncello."

Auch Tomasini's Sohn, mit Vornamen Anton, geb. am 17. Februar 1775 zu Eisenstadt, gest. daselbst am 12. Juni 1824, war ein vortrefflicher Violinist. Man rühmte seinen „schönen, vollen Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffassung". Er gehörte gleichfalls der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle an und ließ sich mehrfach als Solist in Wien hören. Aber durch sein leichtsinniges Leben ging er in den besten Jahren zu Grunde.

Fétis erwähnt in seiner „Biographie des musiciens" einen Künstler Namens Tomasini, der 1834 das Koncertmeisteramt in Neu-Strelitz bekleidete und sich 1840 im Haag, sowie 1845 in

1 C. F. Pohl's Haydn-Biographie I, 262. (Breitkopf und Härtel).

Düsseldorf als Solospieler hören ließ. Möglicherweise war es ein Sohn des Anton Tomasini.

Giovanni Giuseppe Cambini war zuerst Schüler eines gewissen Polli, bildete sich aber später nach Nardini und Manfredi so weit heran, daß er als Violinspieler eine gewisse Geltung erlangte. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er indessen im Gebiete der Instrumentalkomposition, für die er sich durch ein dreijähriges Studium beim Pater Martini in Bologna vorbereitet hatte. Seine Produktion war so massenhaft, daß er sich den wenig ehrenhaften Namen eines Geschwind- und Vielschreibers erwarb. Fétis zählt von seinen Werken nicht weniger als 60 Symphonien, 144 Streichquartette, 29 koncertirende Symphonien und mehr als 400 Piecen für verschiedene Instrumente auf. Außerdem setzte er verschiedene Opern. Seit 1770 war der Schauplatz seines Wirkens Paris. Seine Kompositionen wurden hier zwar aufgeführt, doch ebenso schnell vergessen als gehört. Er starb in der französischen Hauptstadt gegen 1825 in ärmlichen Verhältnissen. Geboren wurde er den 13. Februar 1746.

Von dem Neapolitaner Guerini wird nur berichtet, daß er während der Jahre 1740—1760 in den Diensten des Prinzen von Oranien im Haag stand und dann nach London ging. In Amsterdam wurden 14 verschiedene Werke für Violine und Begleitung von ihm gedruckt. Der in Cartier's Violinschule befindliche Prestosatz seiner Arbeit ist von durchaus gewöhnlichem Charakter.

Gleicherweise ist über den Violinspieler Francesco Falco nichts weiter bekannt, als daß er seit 1773 in der pariser Kapelle stand, und während seines dortigen Wirkens einige Violinsonaten drucken ließ, welche 1776 auch in London erschienen.

Als ein ausgezeichneter Violinspieler wird Giovanni Battista Noferi (auch Nofieri) genannt, der, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren, auch als Komponist thätig war. In letzterer Eigenschaft erscheint er nach dem von Cartier veröffentlichten Allegro für Violine solo als sehr unbedeutend.

Sebastiani Bodini stand gegen 1756 beim Markgrafen von Baden-Durlach als Koncertmeister in Diensten, nachdem er vorher in der herzogl. Württembergischen Kapelle gewesen war.

Eligio Celestino wirkte als Koncertmeister am Mecklenburg-Schweriner Hofe zu Ludwigslust von 1781 bis zu seinem Tode, 24. Januar 1812. Er war 1739 in Rom geboren. Burney, der ihn dort im Jahre 1770 kennen lernte, berichtet, daß er um diese Zeit der beste römische Violinspieler gewesen sei. Vor seiner Niederlassung in Ludwigslust bereiste er während der Jahre 1775—1780 Frankreich und Deutschland als Koncertspieler. In seinem sechzigsten Lebensjahre ließ er sich noch in London mit bestem Erfolg hören. In Berlin und London wurden 1786 und 1798 einige Violinkompositionen von ihm gedruckt. Ein viel gerühmter Schüler von ihm war der deutsche Geiger Christian Ludwig Dieter.

Der Mailänder Nicolo Mestrino darf als einer der bedeutenderen Violinisten seiner Zeit bezeichnet werden. Auch als Komponist für sein Instrument war er thätig, obwohl, wie Fétis versichert, nicht alle unter seinem Namen gedruckten Musikstücke von ihm herrühren. Seine Jugendgeschichte ist unbekannt. Geboren 1748, war er anfänglich in Diensten des Fürsten Esterhazy, dann aber etwa um sein dreißigstes Lebensjahr in denen des Grafen Ladislaus d'Erdödy. 1786 besuchte Mestrino Paris und spielte im Concert spirituel, worauf er sich eine angesehene Stellung als Orchesterchef des Theaters Monsieur machte. Seine ausgezeichnete Befähigung für dieses Amt gab Veranlassung, ihn an die Spitze der 1789 gegründeten und, wie schon mitgetheilt wurde, von Viotti geleiteten italienischen Oper zu Paris zu stellen. Im September des folgenden Jahres aber schon ereilte ihn der Tod und in seine Funktion trat Puppo.

Giuseppe Puppo, geb. 1749 in Lucca, gehört zu den wenigen namhaften, aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Violinisten. Es wurde bereits wiederholt ausgesprochen, daß diese Schule bei weitem weniger ergiebig für das Instrumentenspiel war, als für Gesang und Komposition. Von älteren Geigern, die dort ihre Ausbildung fanden, wäre hier nur noch Michele Mascitti, geb. am Schlusse des 17. Jahrhunderts, erwähnenswerth. Dieser lebte viel auf Reisen in Italien, Deutschland und Holland, und trat schließlich in die Dienste des Herzogs von Orleans. Seine Violinkompositionen, von denen Fétis 7 verschiedene Werke anführt, zeichnen

sich durch prosaisches und ungemein trockenes Wesen aus. Hervorragender war jedenfalls Puppo. Zwar kann auch er keine sonderliche Geltung als Tonsetzer beanspruchen, allein als Violinist muß er Bedeutendes geleistet haben. Man rühmt seinem Spiel vorzugsweise einen von sanfter Melancholie erfüllten Ausdruck nach. Dieser scheint eine Hauptseite seines ganzen Wesens gebildet zu haben, dem überdies ein unstäter, beinahe abenteuerlicher Zug eigen gewesen sein mag.

Puppo gehörte zu jenen Naturen, denen es Bedürfnis ist, sich von Einbildungen beherrschen zu lassen. So glaubte er durch ein in London gegebenes Koncert ein reicher Mann geworden zu sein, der die Hände in den Schoß legen könne. Unbesorgt lebte er in den Tag hinein, so lange das Geld ausreichte. Dann erst kam er wieder zur Besinnung und griff aufs Neue zur Violine, um für seine materiellen Bedürfnisse zu sorgen. Eine andere selbstgeschaffene, durch Lahoussaye widerlegte Fiktion war die, sich einen Schüler Tartini's zu nennen, obwohl er nicht einmal in Padua gewesen war. Viotti pflegte ihn öfters mit seinem angeblichen Lehrmeister Tartini zu necken. Namentlich in Lahoussaye's Gegenwart brachte er gern die Rede darauf und bat diesen dann, etwas in der Manier des paduaner Meisters zu spielen, indem er hinzufügte: „Nun Freund, gieb recht Acht. Lahoussaye wird Dir eine Idee von Tartini's Spiel geben".

Nirgend fand Puppo lange Ruhe; er wechselte ebenso oft Stellung wie Wohnort. 1775 ging er nach Paris; von hier trieb es ihn nach Madrid, Lissabon und London. In letzterer Stadt blieb er bis 1784. Sodann nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris, wohin er durch Viotti zum Nachfolger Mestrino's an die italienische Oper berufen worden war. Als dieses Unternehmen bald darauf infolge der Revolutionsstürme einging, trat er zum Theater Feydeau hinüber. Sodann war er am Théatre français de la Republique bis 1799 thätig. Endlich sah er sich auf das Lehramt angewiesen. Diese Position mochte ihm indessen nicht behagen, denn er entfernte sich 1811 unter Zurücklassung seiner Familie heimlich von Paris und wandte sich nach Neapel. Dort fand er am Theater S. Carlo eine Stelle als erster Geiger und zweiter Orchesterchef. Nach Verlauf einiger Jahre beabsichtigte der Impresario dieser Bühne, ihm außer

seiner bisherigen Funktion auch die Direktion der Balletmusik zu übertragen. Allein Puppo's Künstlerstolz empörte sich über diese Zumuthung und in heroisch weltschmerzlichem Tone schrieb er unter den ihm vorgelegten Kontrakt statt seines Namens die Worte: „Fame e morte, si; ma ballo, no!“ Die Folge dieser Resolution war, daß der Direktor von S. Carlo ihn des Dienstes entließ. Sein Weg führte ihn nun seiner Vaterstadt Lucca zu; doch fand er hier ebensowenig ein Unterkommen, wie in Florenz. Er hatte, bei freilich sehr vorgerücktem Alter, alle Lust zum Arbeiten verloren und gerieth in Bedrängnis, von der ihn nur die Fürsorge eines Professor Taylor befreite, durch dessen Vermittelung er in einem Florentiner Hospital Unterkunft fand. Lange genoß er aber diese Wohlthat nicht, da er schon im folgenden Jahre, d. 19. April 1827 verschied.

Als ein indirekter Sprößling der paduaner Schule ist Bartolomeo Campagnoli, geb. 10. September 1751 in Cento bei Bologna, zu betrachten, da er den Unterricht zweier Schüler Tartini's, nämlich Don Paolo Guastarobba's und Nardini's genoß, nachdem er die erste Ausbildung durch einen Schüler Lolly's, Namens Dall' Ocha[1]) empfangen hatte. In seinem zwölften Lebensjahre wurde er von seinem Vater, einem Kaufmann, der Lehre Guastarobba's in Modena übergeben. Hier förderte er gleichzeitig seine theoretische Ausbildung. Nach dreijährigem Kursus trat er (1766) in das Orchester seiner Vaterstadt. Doch schon zwei Jahre später (1768) verließ er dieselbe, um sich dem jungen Violinspieler Lamotta[2]) anzuschließen, dessen Talent ihn so sehr fesselte, daß er ihn bis Venedig und Padua begleitete. In letzterer Stadt pflog er dessen Umgang mehrere Monate lang, und empfing dadurch mannichfache Anregungen für das eigene Studium. Sodann begab er sich (1770) nach Rom, ließ sich dort mit Beifall hören, wandte sich aber bald nach Faenza. In dieser

1) Seinen Namen sucht man vergeblich in den Handbüchern der Tonkünstler. Gerber führt nur eine Signora Vittoria dall' Occa an, die sich als Violinvirtuosin 1788 in Mailand hören ließ.

2) Über diesen fehlen gleichfalls alle Nachrichten. Man kennt nur einen Violinisten Lamotte (s. d. in dem Abschnitte über das deutsche Violinspiel). Es muß dahin gestellt bleiben, ob dieser mit Lamotta identisch ist.

Stadt verweilte er, gefesselt durch den Verkehr mit dem Kapellmeister und Violinspieler Paolo Alberghi,[1] ein halbes Jahr. Hierauf nahm Campagnoli einen fünfjährigen Aufenthalt in Florenz, theils unter Nardini's Leitung studirend, theils selbst Schüler bildend. Auch war er dort im Pergolatheater Anführer bei der zweiten Violine. Denselben Dienst versah der Künstler weiterhin zeitweilig am Teatro Argentina in Rom. Von 1776—1778 war er Koncertmeister beim Fürstbischof von Freisingen, reiste dann nach Polen, und wurde auf seiner Heimkehr in Dresden vom Herzog Karl von Kurland engagirt. 1783 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Europa, die ihn bis Stockholm führte. Hier verweilte er drei Monate und erwarb die Mitgliedschaft der Königlichen Akademie. Nach erfolgter Rückkehr unternahm er von Dresden aus 1784 eine Reise in sein Vaterland, hielt sich dann wieder in Deutschland auf, und ging 1788 abermals nach Italien. Dieses unbeständige Leben hörte für Campagnoli auf, als er 1797 das Koncertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhauskoncerten übernahm, denn mit Ausnahme einer Reise nach Paris (1801) widmete er sich ohne Unterbrechung seinem Wirkungskreise, bis er Leipzig in Folge einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz verließ. — Hier starb er am 6. November 1827.

Die vorhandenen Mittheilungen über Campagnoli's Violinspiel lauten dahin übereinstimmend, daß dasselbe sich nicht sowohl durch Größe des Styls, als vielmehr durch Sauberkeit der Tonbildung und Intonation, so wie durch gewandte Beherrschung des Griffbretts auszeichnete. Spohr, welcher ihn 1804 in Leipzig hörte, sagt von ihm: „er spielte ein Koncert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig". Wenn man aus diesen und andern Bemerkungen einerseits den Schluß folgern darf, daß Campagnoli von den, durch Viotti namentlich bewirkten Wendungen des Violinspiels unberührt geblieben war, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß er auch kein reiner Repräsentant der Paduaner Schule mehr war, welche großen Ton und breite, schwere Bogenbehandlung forderte. Doch stützte er sich bei Abfassung seiner Schule theilweise

1) Auch Alberghi ist in keinem der gangbaren Lexika verzeichnet. Vergl. S. 148.

auf die Lehre Nardini's, wie er ausdrücklich in der Vorrede zu derselben bemerkt. Diese Schule, welche unter dem Titel „Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon“ etc. erschien, enthält eine Menge Notenbeispiele und Etüden, in denen schätzbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Bemerkenswerth sind für jene Zeit die Abhandlungen über das Spiel auf einer Saite, so wie über die Flageoletttöne. Die Principien, welche Campagnoli in Betreff seiner Materie entwickelt, sind unanfechtbar, denn sie gründen sich auf jene Elemente des Violinspiels, die als die wahren bereits lange vor ihm festgestellt waren. Der von ihm befolgte Lehrgang dagegen ist für ein derartiges Studienwerk nicht methodisch genug. Zudem erscheint der Umstand, daß sämmtliche Übungsstücke vom Autor selbst herrühren, als wesentlicher Fehler, weil dadurch Monotonie und Einseitigkeit erzeugt werden. Übrigens ist Campagnoli's Violinschule, wie auch Das, was er als Tonsetzer für sein Instrument geschrieben, niemals zu großer, allgemeinster Anerkennung gelangt. Der Grund für diese Erscheinung kann kaum in etwas anderem, als in der mittleren Güte seiner Arbeiten gesucht werden.

Der auf deutscher Erde geborene Violinist und Komponist Federigo Fiorillo, ein Sohn des Neapolitaners Ignazio Fiorillo, welcher Kapellmeister in Braunschweig und weiterhin in Cassel war, kam 1753 in erstgenannter Stadt zur Welt. Er machte seine ersten musikalischen Versuche auf der Mandoline; dann widmete er sich dem Studium der Violine. Unter wessen Leitung dies geschah, ist zweifelhaft. Im Jahre 1780 ging er nach Polen und um 1783 war er Musikdirektor in Riga. Hier blieb er zwei Jahre. 1788 ließ er sich, nachdem er im Concert spirituel zu Paris aufgetreten war, in London nieder. Dort scheint er mit seinem Violinspiel nicht durchgedrungen zu sein, denn er war genöthigt, als Bratschist im Salomon'schen Quartett (1794) mitzuwirken. Auch deutet hierauf der Umstand, daß er London bald verließ, um sich in Amsterdam niederzulassen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Sehr thätig war Fiorillo als Tonsetzer in verschiedenen Gebieten der Instrumentalkomposition. Von allen seinen Werken, deren vollständiges Verzeichnis sich bei Fétis findet, haben ihn nur seine

36 Violincapricen überlebt, welche als höchst werthvolle Etüden noch heute allgemein geschätzt sind. Dieses Werk erschien in mehreren Ausgaben.

Alessandro Rolla, geb. am 22. April 1757 zu Pavia, gest. am 15. September 1841 zu Mailand, war ursprünglich Klavierspieler, ging dann aber zur Violine über, auf welcher er Schüler eines gewissen Renzi so wie des Violinisten Giacomo Conti war. Dieser letztere gehörte 1790 der kaiserlichen Kapelle in Petersburg an, war aber später (etwa ums Jahr 1793) Direktor bei der italienischen Oper in Wien. Dort starb er 1804.

Rolla hatte als Violinspieler in seinem Vaterlande einen geachteten Namen, den sein Sohn Antonio, der ehemalige Dresdner Koncertmeister, geb. 18. April 1797 zu Parma, gest. 19. Mai 1837, auch in Deutschland bekannt machte. 1802 wurde Rolla, der Vater, Orchesterdirektor am Theater della Scala und 1805 Lehrer des Violinspiels beim Konservatorium zu Mailand.

Einer seiner besten Schüler ist Bernardo Ferrara, geb. 7. April 1810 zu Vercelli. 1821 begab er sich nach Mailand, um auf dem dortigen Konservatorium zu studiren, hauptsächlich aber, um unter Rolla's Leitung das Violinspiel auszubilden. 1830 war er erster Violinist am Theater Carcano zu Mailand, 1835 Orchesterdirektor der Kapelle zu Parma. Ein Jahr später wurde er als Lehrer des Violinspiels am Mailänder Konservatorium der Nachfolger seines Lehrmeisters. Gesundheitsrücksichten nöthigten ihn, 1861 ins Privatleben zurückzukehren.

Als Zeitgenossen Pugnani's und Viotti's sind Gaetano Vai, aus Chieri gebürtig, und Giacomo Conti zu nennen. G. Vai war lange Zeit als geschätzter Violinspieler in Paris und Genf thätig. Später ließ er sich in Asti nieder und bekleidete dort das Amt eines ersten Violinisten bei der städtischen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königlichen Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der Intonation und Präcision des Vortrags, so wie ein ungewöhnliches Improvisationstalent nach. Über sein Geburts- und Todesjahr sind keine Nachrichten vorhanden.

G. Conti war nach Gerber's Mittheilungen 1790 als erster Violinist, sowohl in der Kais. Russischen, wie in der Fürstl. Potemki'schen Kapelle thätig. Seit 1793 lebte er dann als Direktor des italienischen Opernorchesters in Wien. Dort ließ er auch verschiedene Violinkompositionen, bestehend in Solos, Koncerten und Duetten, drucken. Er starb 1804 in Wien.

Ein weiterer namhafter Violinist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Giuseppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewissen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viotti's. Zu Anfang dieses Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Kapelle des König Jerôme von Westphalen. Doch büßte er diese Stellung infolge der Ereignisse von 1813 ein. Nach mehrfachen Reisen fand er 1820 Anstellung im Orchester der komischen Oper zu Paris, trat aber schon 1834 in Ruhestand.

In Antonio Lolly (auch Lolli) endlich, dessen wir in dieser Reihe der italienischen Geiger des vorigen Jahrhunderts absichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erscheinung entgegen, die im Widerspiel zu ihrer Zeit ganz entschieden den Beginn der Virtuosenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuosen Richtung huldigenden Künstler. Doch besteht zwischen ihm und Lolly der beachtenswerthe Unterschied, daß der letztere vorzugsweise als Praktiker für dieselbe eintrat, während der erstere insbesondere als Tonsetzer, mithin gewissermaßen auf theoretischem Wege virtuose Zwecke verfolgte. Und noch Eines ist zu berücksichtigen: Locatelli gewann erst spät und nur ausnahmsweise Einfluß, Lolly dagegen — wir weisen hier nur auf Jarnowick, Woldemar, Alexander Boucher, Scheller und Durand hin — fand sofort Nachahmer. Im Allgemeinen zwar stand das Violinspiel bei seinem Auftreten noch wesentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartini'schen Kunst, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuosenthum, sondern vielmehr ein gediegenes, durch Wesen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes Musikerthum war. Allein schon machten sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geistes bemerkbar, jenes Geistes, welcher, von den idealen Forderungen der Kunst sich entfernend, mit

Hingebung für äußere Effekte und persönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuose Gelüste hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardini's übel belohnte Sucht[1]), in den Arienritornellen der Opern als Improvisator und Solospieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beispiel zeigt der Engländer Matthieu Dubourg[2]), ein Schüler Geminiani's, welcher, wie hier vorgreifend mitgetheilt sei, in einer Arie Händel's eine so maßlose Kadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Komponist sich am Schlusse derselben zu dem sarkastischen Zuruf: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptsächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Soloviolinisten gewesen war, fanden derartige Bestrebungen, wo sie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günstigen Boden. Hier beherrschten, wenigstens vor der Hand, die tonangebenden Meister einer klassischen Richtung nicht allein das Terrain, sondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht versammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche so leicht geeignet sind, die Künstlereitelkeit herauszufordern und in ihren Extravaganzen zu bestärken. Begünstigender wirkte in dieser Hinsicht schon das Theater, dessen Scene indessen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Instrumentalmusik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Institute zur ausschließlichen Pflege der Tonkunst entstanden, als sich dort den Sängern und Solospielern Koncertsäle eröffneten, in welchen die Stimme des Publikums nicht nur unbehindert erscholl, sondern auch zu einer bedenklichen Macht wurde, da wucherte die Schmarotzerpflanze des Virtuosenthums, für deren süßes Gift selbst ein Viotti hinsichtlich seiner Beziehungen zum Publikum, nicht ganz unempfänglich blieb, schnell empor.

So lassen sich denn bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts zwei neben einander hergehende, streng gesonderte Richtungen des Violinspiels erkennen und bis auf die Neuzeit herab verfolgen. Die

1) Vergl. S. 150.
2) S. denselben im Abschnitte über Englands Violinspieler.

eine, im gediegenen Musikerthum wurzelnde — wir nennen sie die musikalisch künstlerische — legt den Accent wesentlich auf geistige Wirkungen, auf den Ausdruck eines Kunstideals; die andere hingegen, die virtuose, erhebt das Mittel — die Technik — zum letzten Kunstzweck und ist vorzugsweise bestrebt, durch das Raffinement äußerer, die Sinne blendender Effektmittel um die Gunst des Publikums zu buhlen und persönliche Erfolge zu erringen. Diese Kennzeichen charakterisirten das ungebührlich sich hervordrängende Virtuosenthum sogleich bei seinem Entstehen. Unersättliche Ruhmes- und Beifallsbegierde waren damals wie auch später die Losungsworte für das Gros der ausübenden Künstler: ja es wurde sogar, wie die weitere Darstellung zeigen wird, gebräuchlich, zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit und lächerlichen Ehrgeizes förmlich um die Palme des Vorranges Angesichts des Publikums zu streiten, einander in öffentlichen Wettkämpfen zu überbieten. Die inzwischen ansehnlich erweiterte Technik des Violinspiels bot dazu in der ausgedehnteren Anwendung der Flageoletttöne, des Staccato's, der Terzen- und Oktavengänge, sowie in der rücksichtsloseren Benutzung der höheren Griffbrettlagen zahlreiche verführerische Hilfsmittel. Was hiervon etwa nicht im Verlaufe des vorgetragenen Musikstückes verwerthet werden konnte, wurde in einer Schlußkadenz (ehedem Capriccio genannt) zur Schau gestellt. Wie aber diese Kadenzen beschaffen waren, darüber giebt Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung Aufschluß. Er sagt dort (S. 47): „Kadenzen waren damals gäng und gäbe, aber blos in der Absicht, damit der Virtuos seine Geschicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen konnte. Nachher aber kam man davon ab, vermuthlich deswegen, weil durch die Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers manchmal das, was er im Koncerte selber gut vortrug, bey der Kadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entstand eine neue Sitte, die ich nur beym Fortepiano und an Männern, wie Mozart, Clementi und andern großen schöpferischen Genies leiden mag, die, um durch das sogenannte Fantasiren ihre schnelle Empfindungungskraft zu zeigen, in ein simples Thema übergehen, das sie alsdann nach allen Regeln der Kunst einigemal variiren. Da fanden sich denn aber sehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die das alles,

wie die Affen nachmachten, und jetzt ist die Variir- und Fantasirsucht so allgemein, daß man überall, wo man in Koncerten ein Fortepiano anschlagen hört, gewiß sein darf, mit verkräuselten Thematen regalirt zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burschen Unternehmungen, worauf sich nur Meister einlassen sollten, waghalsen hört, und man möchte davonlaufen, wenn man ihre mit Katzensprüngen und anderem tollen Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit ansehen muß. Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dulon mit seiner Flöte hintreten sah, und sein Fantasiren mit anhörte, in welchem er, mit meinem ehrlichen krummbeinigten Hausknecht zu reden, allerhand Schnirkel und Kribrefax herdudelte und mit Variationen — nota bene — ohne irgend ein Accompagnement endigte!" —

Das Virtuosenthum ist einerseits ebenso oft verurtheilt als andererseits mit jubelndem Beifall belohnt worden. Beide Thatsachen stehen schroff einander gegenüber und lassen keine Vermittelung zu, da die Gründe ihrer Erscheinung durchaus entgegengesetzter Natur sind. Das beifallspendende Publikum richtet sich nach momentanen Eindrücken, nach dem größeren oder geringeren Behagen, welches bei ihm durch eine Leistung erregt wird, und es mag sich immerhin zu Gunsten einer Sache erklären, die ihm Unterhaltung und angenehme Zerstreuung gewährt, oder auch bewunderndes Staunen ablockt. Allein hiermit ist weiter nichts erwiesen, als die Existenz eines beifällig Aufgenommenen. Einen sichern Maßstab der Beurtheilung ergiebt erst die ruhige, vom künstlerischen Standpunkt aus unternommene objektive Betrachtung. Und hier ist die unbedingte Verwerfung des Virtuosenthums als Selbstzweck geboten. Nicht als ob die ausübende Tonkunst einer technisch virtuosen Durchbildung entrathen könnte. Im Gegentheil, je vollendeter diese letztere ist, desto reiner und vollkommener wird auch die Wirkung des dargestellten Kunstwerkes sein. Doch darf das virtuose Element aus seiner sekundären Stellung als Diener der Kunst nicht heraustreten; immer nur soll es Mittel zum Zweck sein. In diesem Sinne wirkten die hervorragenden Meister des Violinspiels — wir erinnern nur an Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr — als eigentliche Träger der Entwickelung

und des Fortschrittes; ihre auf uns gekommenen Werke bezeugen es. Sie verschmähten es, die ihnen zu Gebote stehende virtuose Technik um ihrer selbst willen auszubeuten, und ordneten sie vielmehr dem höheren Kunstzweck unter. Das absolute Virtuosenthum, welches umgekehrt verfährt, erscheint hiernach wie eine Anomalie. Wirklich ist es in seiner Selbstverherrlichung auch eine Entartung des Musikerthums, dem es schielend zur Seite steht. Diese Wahrheit kann keineswegs durch den Einwurf entkräftet werden, daß das Virtuosenthum Antheil an der Entwickelung der Technik hat, zumal dieser Antheil sehr relativer Natur ist; denn nur bedingungsweise waren und sind die technischen Errungenschaften des Virtuosenthums für die Kunst verwerthbar. Im engsten Zusammenhange hiermit steht der Umstand, daß unter den zahlreichen Vertretern des exklusiven Virtuosenthums kein einziger eine epochemachende Schule gebildet hat. Dies vermochten nur jene Klassiker des Violinspiels, deren künstlerische Bildung in dem tüchtigen gediegenen Musikerthum wurzelt. Sie schufen, ausübend und producirend, den Kanon des Violinspiels, auf dessen unverrückbarer Basis diese Kunst bis heutigen Tages ruht, während die Repräsentanten des Virtuosenthums gleich Meteoren, nur wenige, für das Gedeihen der Kunst bemerkenswerthe Spuren ihrer Thätigkeit hinterließen. Die einseitige Bevorzugung der Technik hielt sie fern von jeder künstlerischen Vertiefung, und es ist charakteristisch für die Vertreter dieser Richtung, daß sie keine guten Musiker sind.

Dieser Mangel wird vorzugsweise und von allen Seiten übereinstimmend an Lolly hervorgehoben. In Fétis' „Biographie universelle" heißt es geradezu von ihm: „Er war ein schlechter Musiker, der keinen Takt hielt, und dem es selbst schwer wurde, in dieser Beziehung seinen eigenen Kompositionen gerecht zu werden." Mehr noch zeigte sich dies bei fremden Kompositionen. Gerber berichtet: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entschuldigungen wie gezwungen wurde, die Partie zu übernehmen, so erstaunte man nicht wenig, als man sahe, daß er gar nicht fortkommen konnte." Hiermit übereinstimmend sagt sein

Biograph in der Allg. musik. Ztg. vom Jahre 1799 (Nr. 37): „Lolly war im engsten Sinne des Worts kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch studirt hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Falle gefühlt hätte. Als Ripienist im Orchester war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatt weg, rupirte das Tempo und mußte seine Verzierungen einschalten."

Daß Lolly als Musiker Alles zu wünschen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus seinen Kompositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren, trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke. Man wird ihnen kein Unrecht thun, wenn man sie der Hauptsache nach den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenlitteratur des vorigen Jahrhunderts beigesellt. Geschmacklos überladene Passagen, Figuren und Rouladen spielen die Hauptrolle darin; sonst erinnert die Behandlung des Instruments in technischer Beziehung sehr entschieden an das moderne Virtuosenthum. Lolly sucht, gewissermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußersten Grenzen der Violine auf, um sein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urtheilsfähigen Zeitgenossen über die Beschaffenheit seiner Machwerke sehr wohl orientirt. Burney bemerkt, „sein Kompositionsstyl sei so bizarr gewesen, daß der größere Theil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe." Sein schon erwähnter Biograph aber berichtet Folgendes: „Als Komponist war Lolly gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie; Generalbaß und Theorie waren ihm ganz fremd. Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über und eben auf diese Weise ins Es dur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind Alle von Anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewiß eine peinliche Arbeit; daher kam es, daß seine Koncerte — vermuthlich absichtlich, immer fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöße zu decken;

denn das beste Orchester mußte ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beim zweiten und dritten Tutti und beim Schluß fand man sich, natürlich dem Gehör nach, wieder zusammen. Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier ging er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Moll übertrug[1]), und trillerte dann monotonisch seine Phantasien fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spieles wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freilich keine duettenmäßige Imitationen oder gar kanonische oder kontrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvater Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen."

Je weniger Geltung Lolly als Musiker und Tonsetzer genoß, desto mehr Aufsehen erregte er als Virtuos im Allegrospiel. Wir geben auch hierüber die Urtheile seiner Zeitgenossen unverkürzt, unter denen Schubart (ges. Schriften Bd. 5, S. 69 ff.) zunächst citirt sei. Nachdem er ihn in seiner excentrischen Ausdrucksweise als den „Shakespeare" unter den Geigern bezeichnet, sagt er: „Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartini'schen und Ferrari'schen[2]) Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an die Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet

1) Hier, wie auch schon vorher, wird der Berichterstatter in seinen Mittheilungen unklar. Statt „Quinte" ist wohl „Dominante" zu setzen.

2) Es muß daran erinnert werden, daß Ferrari ein Schüler Tartini's war und nie eine eigene Schule gegründet oder gebildet hat. Dies hat Schubart offenbar nicht gewußt.

alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich giebt (sic!). Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Oktaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Koncerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint." An einer andern Stelle sagt Schubart: „der größte Virtuos — unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte war Lolly, der starke unerreichbare Geiger."

Ähnlich urtheilt der schon wiederholt citirte Biograph Lolly's. Er nennt ihn „einen der ersten Violinspieler, die je aus Welschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Oktavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem best-gestimmten Clavier abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattirten Passagen herum, als wenn die Geige für seine linke Hand erfunden wäre und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablugt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigiren mehr gethan haben, um sich etwas darauf zu Gute zu thun, dem Groß-vater über den Kopf hinweg zu springen. Lolly's Vortrag war nicht so. (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) Seine Intonation ist nicht zu übertreffen und der Ton, den er der Geige abzulocken wußte, war so unnachahmlich schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Sein Triller blieb sich auch in doppelten (?) Terzen gleich. Claudius, der Wandsbecker Bote, sagt 1772 über ihn (hier citirt der Berichterstatter aus dem Kopf), lieber Vetter Asmus! wenn er doch den Mann gehört hätte! Sieht er! Der Mann hat 10 Finger an der linken Hand und 5 Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es ihm nicht besser beschreiben, als: stelle er sich zwei recht geübte Schlittschuhläufer vor, die in kräuselnden Figuren pfeilschnell um einander herumfliegen".

Die vorstehenden Mittheilungen zeigen zur Genüge, welches Staunen Lolly's unerhörte Art, die Violine zu behandeln, erregte. Die Keckheit und Neuheit seiner Spielart mußte um so bestechender wirken, je weniger man auf eine derartige Erscheinung vorbereitet war. Und doch behielt man Besinnung genug, dem Virtuosen zu Lieb' nicht den wahren künstlerischen Standpunkt preiszugeben. Offen bezeichnete man seine Achillesferse und hieß ihn einen „schlechten Musiker". Gewiß, wenn wir auch bei Lolly, den Kaiser Joseph II. im Vergleich zu andern Geigern der damaligen Zeit wohl sehr bezeichnend einen „Faselhans" nannte [1]), eine eminente Leistungsfähigkeit voraussetzen, so kann uns dies im Hinblick auf die Berichte seiner Zeitgenossen doch nicht von der Annahme abhalten, daß er in der Hauptsache die Violine, das Instrument des Gesanges, zu einem Turnapparat für Finger und Bogen herabgewürdigt hatte. Trotz seiner vielbewunderten Technik vermochte er nicht einmal ein Adagio vorzutragen, und als er einst gebeten wurde, ein solches zu spielen, schlug er es lachend mit den Worten ab: „Ich muß Ihnen sagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo sind wir alle geborene Narren, und ich bin einer von den vornehmsten daraus." [2]) Ist es nicht wahrhaft tragikomisch, zu sehen, wie der Mann, bemüht durch Selbstironie seine künstlerische Blöße zu decken, sich sein eigenes Urtheil sprach?

Lolly's äußere Existenz war ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend. Er führte, wie uns berichtet wird, ein unstätes, dissolutes Leben, fröhnte der Leidenschaft fürs Spiel, brachte Cytheren übertriebene Opfer und gab sich leichtsinniger Verschwendung hin. Die letztere Eigenschaft äußerte sich namentlich auch durch den mit Schmucksachen getriebenen Luxus. Zudem durften Livréebediente und eigene Equipage nicht fehlen. Übrigens wird er als ein schöner Mann von angenehmem Wesen und geselliger Tournure geschildert. Dittersdorf, dem er persönlich bekannt war, nennt ihn sogar einen vollkommenen, im Umgange bescheidenen, artigen und jovialen Weltmann. Zu seinen

---

1) S. Dittersdorf's Selbstbiographie.
2) S. Gerber's Tonkünstlerlexikon.

Gunsten spricht jedenfalls die ihm nachgerühmte Eigenschaft, daß er anderen Künstlern volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Über Lolly's Bildungsgang sind keine Nachrichten vorhanden. Man kennt nicht einmal mit Bestimmtheit sein Geburtsjahr, welches zwischen 1728 und 1733 schwankt, und nimmt an, daß er sein eigener Lehrmeister auf der Violine gewesen sei. 1762 trat er in die Dienste des Herzogs von Württemberg, bei dem er mit Nardini gleichzeitig als Sologeiger engagirt war. Gegen Ende 1773 begab er sich nach Petersburg, wurde angeblich der Günstling Katharina's II., zog aber 1778 schon wieder gen Süden. Im folgenden Jahre erschien er in Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf; 1785 wandte er sich nach London. Hier verschwand er plötzlich, um in Italien wieder aufzutauchen. Dann trat er 1791 wieder in Berlin, 1793 in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf. In Sicilien fand er 1802 sein Ende.

Lolly hinterließ der musikalischen Welt zwei Schüler, Woldemar und Jarnowick, die, wie Fétis meint, kaum geringere Narren waren als ihr Lehrer. Über den zweiten derselben mögen hier im Anschluß an Lolly sogleich die nothwendigen Mittheilungen erfolgen, da seine Einordnung an anderer Stelle wegen zweifelhafter Nationalität unmöglich erscheint.

Jean Mane Jarnowick (auch Giornovichi, Cernovicki oder Garnowick) wurde nach einer von ihm selbst im Register der Berliner Großloge 1780 gemachten Notiz zu Palermo 1745 geboren. Soweit wir über sein Thun und Treiben unterrichtet sind, erscheint er als ein würdiger Zögling Lolly's, dessen virtuose Richtung auch auf ihn überging. Seinem Spiel wird große Reinheit und Sauberkeit sowie geschmackvolle Zierlichkeit nachgerühmt; doch mangelte ihm (nach Fétis) Tonfülle und Breite des Spiels. Im Widerspruch hiermit steht Dittersdorf's Urtheil (Selbstbiographie, S. 233), welches besagt, daß Jarnowick „einen schönen Ton aus dem Instrument zog, vortrefflich im Adagio sang, und — trotz gewisser Minauderien mit einem Wort: für die Kunst und das Herz spielte." In der von Reichardt herausgegebenen Berliner musik. Ztg. Jahrg. 1 S. 4 findet sich folgende Charakteristik Jarnowick's: „Er hatte einen vollkommen

reinen und klaren, wiewohl nicht starken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in seinem ganzen Vortrage. Die vollkommene Aisance, mit der er alles, was er spielte, vortrug, setzte auch den Zuhörer in die angenehmste Stimmung. Freilich hatte er die Klugheit, nichts zu unternehmen, dessen er nicht völlig gewiß war, und nur seine eigenen ziemlich einförmigen Kompositionen vorzutragen. Gegen die größten der neueren Violinisten gehalten spielte er überhaupt keine großen Schwierigkeiten. Der Vortrag seines Adagios war, wenngleich angenehm, doch meistens kalt und ohne weitere Bedeutung; auch dieses schien er an sich selbst zu kennen, und man hörte ihn fast nie ein ganz ausgeführtes Adagio spielen; lieber wählte er die Form der Romanze, die er naiv und sprechend vortrug. Er war besonders merkwürdig darin, wie ein Virtuose sich, selbst gegen seinen Charakter, einen bestimmten Kunstcharakter zu seiner Virtuosität vorsetzen und durchführen, auch durch beständiges Streben nach der Vervollkommnung und Erhaltung des einmal angenommenen Charakters, sich bis ans Ende gleichmäßig interessant erhalten kann . . . . . . Es wäre dem Verstorbenen und seinen Freunden, die viel Verdruß an ihm erlebten, zu wünschen gewesen, daß er dieselbe Harmonie in seinem Charakter und seiner Lebensweise gehabt hätte. Er war aber von sehr heftiger, fast wüthender Gemüthsart, und dergestalt dem Spiel und andern heftigen Leidenschaften ergeben, daß er von alle dem Glück, welches er in Paris und London, in Italien, Deutschland, Rußland und Polen erlebte, wenig wahren Gewinn und nie ruhigen Genuß gehabt hat.“ Gegen 1770 trat er im Pariser Concert spirituel auf, ohne jedoch sogleich Beifall zu finden, der ihm erst zu Theil wurde, als er mit einem Koncert eigener Komposition auftrat. Ja das Publikum fand an dieser und seinem Spiel so großes Gefallen, daß er eine Reihe von Jahren hindurch in seltenem Maße der Liebling desselben wurde. Dies mochte ihn übermüthig machen und seinem Hang zu extravaganter Lebensweise, zu Spiel und Ausschweifungen mannichfacher Art bedenklichen Vorschub leisten. Er trieb es endlich so weit, daß er wegen eigenthümlicher, nicht näher aufgehellter Umstände, bei denen seine Ehre gefährdet war, im Jahre 1779 Paris plötzlich verlassen mußte.

Er wandte sich nach Berlin, fand in der Kapelle des musikliebenden Prinzen Friedrich Wilhelm, dem Nachfolger Friedrich des Großen, Engagement, sah sich indessen auch hier genöthigt, kollegialischer Streitigkeiten halber 1783 das Feld zu räumen. Eine größere Kunstreise, auf der er Wien, Warschau, Petersburg und Stockholm besuchte, führte ihn endlich 1792 nach London. Hier wurde er vom Glück begünstigt, doch nur, bis Viotti von Paris eintraf. In eitler Selbstüberschätzung forderte er den italienischen Meister bei der ersten Begegnung nach Art eines Charlatans zu einem Geigenwettkampf mit diesen Worten heraus: „Il y a long temps, que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée.“ Viotti stellte ihn durch seine Leistungen in Schatten und überließ ihn dem Spott seiner Gegner. Die erlittene Niederlage suchte er durch folgende, seiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralysiren: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon“. Jarnowick's anmaßendes Wesen nöthigte ihn auch London 1796 zu verlassen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuosenmetier vernachlässigte er von da ab mehr und mehr; er vertauschte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meister war und von dessen Erträgnissen er dann auch hauptsächlich lebte. 1802 machte er sich indessen wieder auf die Wanderschaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode, wie in London mit Viotti. Wie es scheint, mußte ihm das Billardspiel auch diesmal Ersatz leisten, denn er starb in der russischen Hauptstadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' Angabe veröffentlichte Jarnowick von seinen Kompositionen 15 Koncerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie sind sämmtlich längst verschollen und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

Ein Schüler Jarnowick's war Johann Bliesener. Das Nähere über diesen findet sich im nächsten Abschnitt.

II. Deutschland.

Unter den Ländern, welche sich dem Vortritt Italiens in Betreff des Violinspiels und der Violinkomposition anschlossen, nahm Deutschland die erste Stelle ein, obwohl die gesammten Zustände des Reichs derartigen Bestrebungen nichts weniger als günstig waren. Als die neue Kunst im Mutterlande ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, als sie dann, aus unscheinbaren Anfängen sich herausarbeitend, eine fachgemäße Förderung fand, duldete das deutsche Volk unter den unheilvollen Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Dramas, welches die reiche Kulturblüthe des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutsche Geist war nur betäubt, nicht getödtet. Kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, so keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutschlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerstörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächst nicht das volle, nationale, sondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchsetztes. Aber konnte es nach der gräuelvollen Katastrophe anders sein? Mußte nicht das tief erschöpfte, an seinem Lebensnerv getroffene Deutschland, um sich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe seine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch schwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum stützenden Stabe greift, um sich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man diese traurige Nothwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutschen Volke ein ergiebiger Bildungsstoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in sich aufnahm, sondern vermöge seines universell gearteten Sinnes dem nationalen Wesen in glücklichster Weise assimilirte, ohne dabei an seiner geistigen Eigenthümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete sich dies zunächst so glänzend, wie im Bereiche der schaffenden Tonkunst. Wenige Decennien schon nach dem mörderischen, Gut und Blut aufzehrenden Kriege, während dessen Meister Heinrich Schütz das Panier der heimischen Tonkunst aufrecht erhalten hatte, erstand der deutschen

Nation, prophetisch das musikalische Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man diesen, vom italienischen Tonleben nur mittelbar berührten Meister hier nicht gelten lassen will, so nennen wir seinen großen Zeitgenossen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinflussung Italiens den musikalischen Genius Deutschlands verherrlichte, und dem sich bald darauf in gleichartiger Weise Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräsentanten echt deutscher Kunst anreihten.

Dieselbe Erscheinung ist in Betreff des Violinspiels wahrzunehmen. Die Herrschaft der Italiener war nicht nur eine natürliche und nothwendige Folge ihrer unbestrittenen Überlegenheit in diesem Kunstgebiete, gleich wie im Gesange, sondern auch des bedeutenden Vorsprunges, den sie, völlig unbehelligt durch die langwierigen Kriegsnöthe Deutschlands, inzwischen hatten gewinnen können. Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts konnten sie in Corelli der musikalischen Welt einen mustergiltigen Meister als Vorbild hinstellen. Und selbst die in den Anfang desselben Jahrhunderts fallenden Bestrebungen des deutschen Violinspiels müssen zum Theil, wie sich weiterhin zeigen wird, als eine Folge italienischen Einflusses aufgefaßt werden, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß es gleichzeitig begabte deutsche Geiger gab, die hiervon unberührt blieben und auf eigenen Füßen standen. Dies dürfen wir, auch ohne bestimmte Namen zum Beweise anführen zu können, mit Recht aus der selbstständigen musikalischen Thätigkeit Deutschlands im 15. und 16. Jahrhundert folgern.

Die Anfänge deutschen Instrumentenspiels wurzeln, wie diejenigen aller abendländischen Völker, in dem fahrenden Musikantenthum des Mittelalters, welches einen wesentlichen Bestandtheil der sogenannten, aus Gauklern, Taschenspielern, Sängern, Possenreißern u. dergl. mehr bestehenden „Spielleute",[1] („varende Lüte") bildete. Diese, wenigstens in Deutschland, mit dem Makel der Ehrlosigkeit behaftete Menschenklasse zog im Lande umher, für sich und die ihrigen die nothwendigen Subsistenzmittel suchend, indem sie auf mannichfaltigste Weise für Unterhaltung und Erheiterung der Stadt- und

1) Mittellat. joculatores, provenz. joglares, span. juglares. franz. ménétriers, engl. minstrels.

Dorfbewohner sorgte. Nicht immer und überall wohlgelitten, fanden die Fahrenden doch auch wieder Gönner und Beschützer. Unter diesen ist Kaiser Karl IV. zu nennen, der sie in seiner Umgebung litt, 1355 mit einem Wappen beschenkte, und sogar eines ihrer Mitglieder, „Johannes der Fiedler“ geheißen, zum „Rex omnium histrionum“ ernannte.

Sei es nun, daß derartige, von hoher Stelle aus gewährte Vergünstigungen die vielfach mit gutem Grunde im Publikum gehegten verächtlichen Gesinnungen gegen die „Spielleute“ milderten, und eine allmälige Annäherung derselben an das Bürgerthum der Städte vermitteln halfen, oder daß Manche derselben, des unstäten, vagabondirenden Lebens müde, eine ruhige bürgerliche Existenz zu gewinnen trachteten, — thatsächlich machten sich vom 13. Jahrhundert ab musikkundige Mitglieder derartiger umherstreifender Gesellschaften hier und dort seßhaft. Da nun auch, zumal in größeren Städten, das Bedürfniß nach ständigen, gewerbsmäßig musicirenden Leuten für öffentliche und private Anlässe aller Art immer fühlbarer wurde, so traten dieselben nach und nach unter Verleihung von Privilegien, die ihnen gewisse Rechte und Pflichten auferlegten, zu zunftartigen „Brüderschaften“ zusammen.[1]) Eine solche Genossenschaft hatte sich in Wien schon 1288 unter dem Namen der „St. Nicolaibrüderschaft“ konstituirt, welche den Anstoß zu weiteren gleichartigen Verbindungen gab. Aber auch für größere Länderdistrikte kamen bald ähnliche Einrichtungen zu Stande, nachdem man das fahrende Musikantenthum gesetzlichen Bestimmungen unterworfen hatte, wie dies beispielsweise im Elsaß der Fall war. Dort besaßen die Herren von Rappoltstein das Oberhoheitsrecht über die, weiterhin gleichfalls zu einer „Brüderschaft“ vereinigten Spielleute, an deren Spitze ein die herrschaftlichen Rechte wahrender und Ordnung haltender „Pfeiferkönig“ stand.

Dieser deutsche Pfeiferkönig hatte einen verwandtschaftlichen Zug mit dem französischen „roi des ménétriers“, später „roi des violons“ gemein. Doch aber ist die Geschichte beider, den nationalen

---

1) Näheres über dieselben, sowie über die fahrenden Leute findet sich in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik“ im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag, 1878).

Verhältnissen gemäß, eine verschiedenartige. Der Pfeiferkönig hatte darüber zu wachen, daß in dem ihm untergebenen Distrikt Niemand irgendwie erwerbsmäßig musiciren durfte, wenn er nicht der Brüderschaft angehörte, während der roi des violons außerdem Machtbefugnisse erstrebte und zeitweilig auch ausübte, die weit über die Gerechtsame des ersteren hinausgingen, wie sich aus dem folgenden Abschnitt ergeben wird.

Für den Pfeiferkönig war ein solches Gebahren schon deshalb unmöglich, weil jede von ihm etwa beabsichtigte Erweiterung seiner Prärogative ein unübersteigliches Hindernis an den vielen kunstliebenden deutschen Höfen gefunden hätte. Diese ordneten ihre musikalischen Bedürfnisse durchaus unabhängig von den „Brüderschaften" sowohl, wie auch von den späteren für die Pflege des Instrumentenspieles hochwichtigen „Stadtpfeifereien". Außer den in ihren Hofkapellen vereinigten besten einheimischen Kräften ließen sie nach Belieben und Bedürfnis auch fremde, namentlich aber italienische Musiker kommen, wodurch sie sich das Verdienst erwarben, der deutschen Tonkunst einen neuen, anregenden Bildungsstoff zuzuführen.

Unter den Höfen, welche in dieser Beziehung tonangebend vorangingen, stand in erster Reihe der kursächsische. Wir erinnern an den Mantuaner Violinisten Carlo Farina, durch dessen Berufung nach Dresden sogleich einer der ersten namhaften Vertreter des italienischen Violinspiels ins Herz der deutschen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürstlich sächsischen Hofe seit 1626. Um diesen Zeitpunkt verlautet noch nichts von einem bemerkenswerthen deutschen Violinisten. Doch schon bald darauf machte ein solcher von sich reden. Es war der Geiger Johann Schop in Hamburg, dessen Blüthezeit nach Gerber's Angabe in die Jahre 1640—1660 fällt. Mattheson bemerkt über ihn: „Man habe seines gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Kapellen gefunden". Außer einigen Vokalwerken veröffentlichte Schop, wie Gerber berichtet: „Paduanen, Gaillarden, Allemanden u. s. w. 1640 in zwei Theilen. Hamburg." [1]

---

1) Nach Fétis lautet der Titel des obigen Werkes: „Neue Paduanen, Gaillarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen, ꝛc. Hamburg 1633 u. 1644; zweiter Theil 1635 und 1640."

Demnächst ist ein Dresdner Geiger, Joh. Wilh. Furchheim, zu erwähnen. Derselbe war „Deutscher Koncertmeister" in der kurfürstlichen Kapelle.[1]) Seit 1676 standen die Kirchen- und Tafelmusiken unter seiner Leitung. Gerber führt den Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserlesenes Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien bestehend, Dresden 1687, und II) Musikalische Tafelbedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbaß, Dresden 1674.

Mehr als von Furchheim und Schop wissen wir von dem Lübecker Violinisten Thomas Baltzar. Über denselben möge hier wörtlich Gerber's, aus Hawkin's und Burney's Schriften entnommener Bericht folgen. „Baltzar, geb. zu Lübeck vor Mitte des 17. Jahrh., war der erste Virtuose auf der Violin, den man in England hörte. Er kam daselbst im Jahre 1658 an, und hielt sich 2 Jahre nach einander zu Oxford auf. Vor seiner Ankunft hatte Davis Mell, ein Uhrmacher, als der größte damalige Violinist in England, den Beyfall allein für sich. Und selbst nach Baltzar's Ankunft gestand man jenem noch mehr Feinheit und eine angenehmere Manier zu, als diesem. Allein Baltzar besaß viel mehr Fertigkeit und war seines Griffbrets ungleich mehr Herr; indem er sogar die Lagen veränderte, was vor ihm in England noch unerhört war. Doch reichte seine Kunst auch nicht weiter, als auf den Gebrauch der sogenannten ganzen Applikatur,[2]) um den Umfang des Instruments bis zum dreigestrichenen d

---

1) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

2) Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurden die verschiedenen Lagen (Applikaturen) in ganze und halbe eingetheilt. Löhlein in seiner Violinschule (1774) erklärt sich darüber folgendermaßen: „Die halbe Applikatur heist es, wenn man den ersten Finger bey einer Note einsetzt, die zwischen den Linien steht; setzt man aber den ersten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie steht, so heist dieses die gantze Applikatur". Joh. Adam Hiller in seiner „Anweisung zum Violinspielen" (1793) verwirft diese Art der Lagenbezeichnung als eine ungereimte und bezeichnet die verschiedenen Positionen der Reihe nach mit 1. 2. 3. 4. 5. u. s w., wie es jetzt allgemein üblich ist.

zu erweitern. Demohngeachtet erregte dies sein Auf- und Niederfahren der Hand auf dem Griffbrete, bey seiner ersten Erscheinung, ein großes Erstaunen bey den Zuhörern. Dies ging so weit, daß D. Wilson, einer der größten Kenner zu Oxford, der ihn zum erstenmal ein Koncert hatte spielen hören, nachher gestand: er habe Baltzarn nach den Füßen gesehen, ob nicht etwa einer davon ein Pferdefuß sey? weil ihm dessen Kunst übermenschlich erschienen habe. Nachdem nun König Karl II. wieder auf den Thron gesetzt worden war, wurde Baltzar zum Haupte der königl. Kammerkapelle, oder als Koncertmeister angestellt. Allein die Begierde, mit der man ihn in alle Dilettantengesellschaften zog, wo öfters mehr Bachus als Apollo den Vorsitz hatte, gab Gelegenheit, daß er sich endlich selbst dem Trunke ergab, seine Gesundheit vernichtete, und sich so vor der Zeit, im Juli des Jahres 1663 ins Grab brachte. Der 27. Juli war sein Begräbnistag."

Burney hielt die Violinkompositionen Baltzar's in technischer Hinsicht für die schwierigsten jener Zeit. Dies ist bezüglich des doppelgriffigen und akkordischen Spieles richtig, nicht aber in Betreff des Lagenspieles. Hierin war ihm der Italiener Uccellini, dessen 1649 erschienene Violinkompositionen Burney wohl nicht gekannt hat, entschieden überlegen. Uccellini führt, wie wir sahen, seine Figuration bis zu sechsten Position hinauf, während Baltzar die dritte Lage nicht übersteigt. Dagegen aber haben die Kompositionen des deutschen Künstlers, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, wiederum eine anmuthendere Beschaffenheit vor den Uccellini'schen voraus. Sie enthalten im Hinblick auf den damaligen, noch so wenig entwickelten Standpunkt der deutschen Instrumentalkomposition schon mancherlei Beachtenswerthes, was für eine ungewöhnliche Begabung, hinsichtlich der Erfindung sowohl, wie auch des Gestaltungsvermögens spricht; um so begreiflicher ist das Aufsehen, welches sie in England erregten.

Baltzar's Kompositionen bewegen sich innerhalb des Gebietes der Kammersonate nach dem ursprünglichen Modus: sie bestehen aus Präludien, variirten Tonsätzen und Tänzen, welche in „the Division Violin“ zum Abdruck kamen. Das erste Heft dieses Werkes erschien

in London 1688 unter dem Titel: „The Division Violin (the first part) containing a choice collection of Divisions for the treble violin to a Ground Bass all fairly engraven on copper plates, being a great benefit and delight to all practitioners on the Violin and on the first that were ever printed of this kind of musik.“

Ein zweites Heft von „the division Violin“ wurde 1693, gleichfalls in London, veröffentlicht. Aus ihm theilt Burney im 4. Bande seiner Musikgeschichte eine Allemande Baltzar's mit. Eine andere Sammlung Baltzar'scher Kompositionen unter dem Titel „Sonatas for a lyra (?) Violin, Viol da Gamba and Bass“ soll sich im Besitze Britton's, jenes Londoner Kohlenhändlers befunden haben, der ein eifriger Musikliebhaber war und nähere Beziehungen zu Händel unterhielt. Etwas später als Baltzar trat

Johann Fischer auf. Geb. Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben (es ist weder sein Geburtsort noch der Name seines Lehrers bekannt), galt er zu seiner Zeit als ein vorzüglicher Violinvirtuose. Er gehört zu den ersten namhaften Geigern Deutschlands, die auf besondere Wirkungen durch Umstimmung der Saiten bedacht waren. Schon in jungen Jahren kam Fischer nach Paris, wo er bei Lully als Notenschreiber Beschäftigung fand. Die dadurch gewonnene nähere Bekanntschaft mit Lully's Kompositionen war von wesentlichem Einfluß auf sein eigenes Schaffen. 1681 wirkte Fischer an der Barfüßerkirche zu Augsburg. Aber schon im folgenden Jahr begab er sich auf Reisen, die ihn durch Deutschland und nach den russischen Ostseeprovinzen führten. Dann trat er 1701 für einige Jahre als Kapellmeister in die Dienste des Schweriner Hofes, durchwanderte hierauf Dänemarck und Schweden und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um in Schwedt als markgräflicher Kapellmeister zu fungiren. Dort starb er angeblich 1721 im Alter von 70 Jahren. Von seinen Kompositionen, bestehend in Solos für die Violine und Viola, Ouverturen, Tänzen und dergl. mehr, scheint nur wenig auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Nächst Fischer ist Johann Jacob Walther (Walter) zu nennen. Geboren 1650 (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei

Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später diese Stellung mit der eines italienischen Sekretärs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdner Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagnabile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Diese „Scherzi" bestehen aus 12 mit bezifferten Bässen versehenen Violinkompositionen, welche in bunter Mischung bald an die Suitenform (Sonata da camera), bald an die Variationenform erinnern. Acht davon sind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" versehen, was hier einfach mit „Spielstück" zu übersetzen ist, da eine bestimmtere formelle Anordnung, wie bei den Italienern, sich nicht geltend macht. Die meisten derselben enthalten drei bis vier einzelne, großentheils in ein und derselben Tonart stehende Stücke von oft wechselndem Zeitmaß. Nicht selten ist es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoristischer Tonsätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farina's. Doch unterscheiden sich diese Arbeiten ganz wesentlich von den Erzeugnissen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß sie eine größere Mannichfaltigkeit an Spielarten, in verschiedenen Figuren (der Umfang derselben ist bereits bis $\bar{\bar{g}}$ hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggio's zeigen, sie offenbaren auch bereits das Streben nach jener subjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der komplicirten Gestaltungsweise, die den deutschen Geist überhaupt charakterisirt. Hierin gründet sich indeß das Hauptinteresse an den Walther'schen Musikstücken, denn in künstlerischer Hinsicht sind sie völlig unergiebig. Der Satz ist pedantisch steif, unbeholfen in rhythmischer, eckig in modulatorischer, schwerfällig und unfrei trocken in melodischer Hinsicht. Es fehlt mit einem Wort jener Formen- und Schönheitssinn, welcher sich, ganz der Eigenart der Italiener entsprechend, in deren gleichzeitigen Kompositionen nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieses Walther'schen opus sei

nur noch das eine erwähnt, welches die Überschrift „Imitationo del Cucu“ trägt. Der Kuckucksruf ist in der ganzen, aus mehreren Abschnitten bestehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu“ gewissenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenstück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beschriebene Zettel aus dem Munde hängen, um Gedanken oder Empfindung derselben dem Beschauer klar zu machen.

Vielleicht war der Komponist selbst nicht von der Wirkung dieser realistischen Spielerei befriedigt, denn wir ersehen aus einem zweiten, von ihm vorhandenen Werk, welches 18 Jahre nach den „Scherzi“ während seines Mainzer Aufenthaltes gedruckt wurde, daß er erneuerte Anläufe zu einer Kuckuksmusik unter Mitwirkung anderer Vogelstimmen versuchte. Dieses opus führt wörtlich folgenden Titel: „Hortulus Chelicus. Daß ist Wohl- gepflanzter Violinischer Lust-Garten Darin Allen Kunst-Begierigen Musicalischen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöse Stück und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichiste Harmonie erwiesen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürstl. Mayntzis. Italiänischen Secretario. Mayntz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern. 1694“. Obwohl der Autor der „Scherzi“ in diesem sogenannten „Lustgarten“ überall erkennbar ist, so zeigt er sich, die musikalische Gestaltung anlangend, hier doch in einem etwas günstigeren Lichte. Die einzelnen Musikstücke gewinnen nicht allein ein bestimmteres Gepräge im Hinblick auf die Formgebung, sondern auch in Betreff des Specialausdrucks. Indeß, der Komponist vermag keineswegs seine unbeholfene Satzweise in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung zu verläugnen, und so findet sich in diesem Sammelwerk, welches aus 28, zum Theil suitenartig angelegten Piecen besteht, eben so wenig ein Stück von leidlich befriedigender musikalischer Wirkung, wie in seiner früheren Arbeit.

Wie wenig Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts in Betreff der Violinkomposition mit Italien zu rivalisiren vermochte, wird sehr anschaulich, wenn man diesen „Hortulus“ gegen die gleichzeitig

geschaffenen Sonatenwerke Corelli's hält. Hier offenbart sich durchgebildeter Sinn für plastische Formgebung, organisch entwickelte Modulation und normale, gesanglich wirkende Melodik, — dort, mit geringen Ausnahmen, willkürlich sprunghafte Tonverbindung der leitenden Stimme, ungelenkig steife Figuration, unsauberer harmonischer Satz und überdies oft jene aphoristisch musivische Gestaltungsweise, die den Verfasser der „Scherzi" charakterisirt. Dagegen ist der „Hortulus chelicus" wiederum an mannichfaltigen Spielarten ungemein reich, welche bei einer Ausdehnung von drei Oktaven in der häufig vertretenen Variationenform entwickelt werden. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung ein Capriccio, dessen kurzes Thema, begleitet von der als Basso ostinato gebrauchten C dur-Skala, 49 mal variirt wird. Doch offenbart der Komponist nicht zugleich einen eigentlichen Kunstzweck. Man empfängt vielmehr durchaus den Eindruck, als ob es ihm lediglich darauf angekommen sei, möglichst viel verschiedenartige Bewegungen auszuführen. Eine so untergeordnete künstlerische Thätigkeit erinnert an die unwillkürliche körperliche Motion eines geistig noch nicht entwickelten Menschen, der seine Gliedmaßen nur um irgend welcher physischen Lebensäußerungen willen auf mannichfaltige Weise gebraucht.

Mit besonderer Vorliebe sucht Walther seinen „Violinischen Lustgarten", wie schon bemerkt, durch Imitation verschiedener Vogelstimmen zu beleben. So läßt er den Hahn krähen, die Henne gackern und die Nachtigall schlagen.[1]) Den Kuckuck producirt er im Verein mit anderem ungenannten gefiederten Volk (Scherzo d'Augelli con il Cucu). Auch giebt er in einer den Beschluß des Heftes bildenden Serenata ein Quodlibet von „Organo tremolante, Chitarrino, Piva, Trombe e Timpani, Lira tedesca und Harpa smorzata" — Alles dies, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, durch eine Solo-Violine dargestellt. Wir finden den Verfasser hier völlig, nur mit etwas mehr Gründlichkeit auf dem naiven Standpunkt Farina's,

1) Die in dem „Hortulus chelicus" befindliche Sonate „Gallo e Gallina" (Hahn und Henne), ist von E. Nedefind mit Klavierbegleitung bei Georg Näumann in Dresden herausgegeben worden. In demselben Verlage erschienen auch drei von Nedefind mit Klavierbegleitung versehene Adagio's von Veracini.

welcher freilich ungefähr sieben Decennien früher sein „Capriccio stravagante“ erscheinen ließ. Offenbar war dieser Versuch, wenn auch nicht gerade Vorbild, so doch Antrieb für Walther's Unternehmen. Und wenn er auch in technischer Behandlung der Violine und bestimmterem Ausdruck seiner Absichten als Spätergeborener dem Italiener überlegen ist, so zeigt er doch dabei hinsichtlich des ideellen musikalischen Erfindens und Gestaltens kaum einen Fortschritt.

Läßt sich bei Walther einerseits in der „Serenata“ der Einfluß Farina's wahrnehmen, so wird andererseits das Vorbild eines gleichzeitigen deutschen Komponisten Namens Biber in dem „Hortulus Chelicus“ erkennbar. Der letztere enthält ein auf einer Geige auszuführendes Violinduett (Gara di due Violini in uno), ein Kunststück, mit welchem Biber in seinem sogleich zu betrachtenden Sonatenwerk bereits 1681, also 13 Jahre vor Walther, die musikalische Welt überraschte.

Franz Heinrich Biber, geboren zu Wartenberg an der böhmischen Grenze, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Hochfürstl. Salzburgischer Truchseß und Kapellmeister. Gerber bemerkt über ihn, daß er „unter die größten Violinisten seiner Zeit gehörte“, und meldet weiter: „Er hat sich zweimal vor dem Kaiser Leopold hören lassen, und wurde zum erstenmale mit dem Reichsadel unter dem großen Siegel, und das andermal mit einer schweren goldenen Kette, sammt einem Gnadenpfennige, beschenkt. Auch stand er am bayrischen Hofe in großen Gnaden, indem auch der dasige Kurfürst Ferdinand Maria sowohl, als dessen Nachfolger, ein jeder insbesondere, ihn mit einer goldenen Kette beschenkte; so daß er deren drei hatte“.

Über Biber's Wirken in Salzburg ist nichts Näheres bekannt. Wir ersehen nur aus den Jahresberichten des Salzburger Museums „Carolino-Augusteum“, daß er dort 1698 im 60. Lebensjahre starb. Hiernach müßte er 1638 geboren sein. Von seinen Instrumentalwerken scheint nur eines auf unsere Zeit gekommen zu sein.[1]) Das-

1) Im Salzburger Museum wird die vollständige Partitur (Mskrpt.) eines „Dramma musicale“ von Biber aufbewahrt. Der Titel dieses Werks ist: „Chi La Dura La Vince di Henrico Franc. di Bibern, Maestro di Capella della Altezza Giovanni Ernesto Arcivescovo Principe di Salisburgo“.

selbe enthält acht Violinsonaten mit beziffertem Baß, und sein Titel lautet: Sonatae, Violino solo, Celsissimo, ac Rev^{mo} S. R. I. Principi, ac Dnō Dnō Maximiliano Gandolpho, Ex. S. R. I. Comit. de Küenburg, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati & Principi ac Domino suo Clementissimo, Dedicatae ab Henrico I. F. Biber, Alt^{me} mem^{tae} Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro. Anno M. DC. LXXXI. Das dem Werke beigegebene Portrait des Komponisten trägt folgende Umschrift: „Henricus I. F. Biber, Cels^{mi} ac Reu^{mi} Principis et Archiepi. Salisburg: Capellae Vice-Magister, aetat: suae XXXVI annorum“.

Diese Sonaten stehen hinsichtlich der Violinbehandlung ungefähr auf einem Niveau mit Walther's Erzeugnissen, überragen dieselben aber theilweise ohne Frage an musikalischem Gehalt und künstlerischer Bedeutung. Selbst die Gestaltung ist, obwohl sie nicht selten gleichfalls ein formelles Suchen und Tasten erkennen läßt, hier und da doch schon prägnanter als bei seinem ebengenannten Zeitgenossen. Einzelne Stücke, wie z. B. die „Passacaglie“ und „Gavotta“ der sechsten Sonate[1]) erweisen sich sogar als Tonsätze von sehr bestimmtem charakteristischem Gepräge und künstlerisch stimmungsvoller Wirkung. Jedenfalls war Biber ein besserer, bedeutenderer Musiker als Walther; dies zeigt sich in seiner ausdrucksvolleren Melodik, klareren Harmonik und schärfer ausgeprägten Rhythmik. Der Grundzug seiner Musik ist das jener Zeit überhaupt eigene Gravitätisch-Pathetische.

Höchst bemerkenswerth ist bei Biber, gleichwie bei Walther, das Streben nach individuellem Ausdruck. Charakteristisch für den deutschen Geist erscheint nicht minder der Umstand, daß die, einer metamorphotischen Gedankenbehandlung vorzugsweise günstige Variationenform mit besonderer Vorliebe gehandhabt wird: sie fehlt in keiner einzigen der acht Sonaten. Außerdem sind auch Tanzformen, wie die Gavotte und Giga, gelegentlich in den Gang der einzelnen Stücke

1) Diese Sonate liegt, von Ferd. David mit Klavierbegleitung bearbeitet, in neuer Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vor. Die Abweichungen vom Original sind nicht unerheblich; doch gewährt die Violinstimme, wenigstens in den Hauptsätzen, noch immer ein ziemlich klares Bild von Biber's Gestaltungsweise.

eingeflochten, welche mehrfach mit Orgelpunkten von reicher, doch veralteter Figuration beginnen und schließen.

In der achten Sonate macht Biber den Versuch, einen zweistimmigen, kontrapunktisch geführten, auf zwei Systemen verzeichneten Satz, gleichsam ein Duett für eine Violine, zu schreiben, durch welchen Walther offenbar zur Nachahmung angeregt wurde. Indeß kann dieses für die damalige Zeit gewiß kühne Unternehmen nur als Kuriosum gelten, da der höchst bedeutungslose Inhalt des ganzen Stückes die Neuerung in keiner Hinsicht rechtfertigt.

Auf eine Besonderheit Biber's ist noch hinzuweisen. Er begnügt sich nicht mit der üblichen Geigenstimmung [Notenbeispiel], sondern verändert dieselbe zweimal in [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel].

Derartige Modifikationen der Geigenstimmung, welche, wie wir sahen, auch von Johann Fischer versucht wurden, lassen das Bestreben erkennen, eine von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung zu gewinnen. Wie sicher sie auch erreicht wird, so ist doch dieses Verfahren schon allein im Hinblick auf Intonationsrücksichten, namentlich wenn eine Umstimmung mitten im Stücke erfolgen soll, sehr bedenklich, da die Saiten sich bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elasticität nur zu leicht sofort wieder verstimmen. Wirklich hat auch das Beispiel Fischer's, Biber's und Anderer nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die Neuzeit reichen, Nachahmung gefunden.

Biber sowohl, wie auch Walther, müssen, ihren Kompositionen nach zu urtheilen, Violinspieler von ansehnlicher Gewandtheit gewesen sein. In dieser Beziehung konnten sie sicherlich mit den gleichzeitigen italienischen Geigern rivalisiren, wenn sie denselben in gewissen technischen Fertigkeiten nicht gar überlegen waren.

Von unbedeutender Beschaffenheit und ungleich geringerem Interesse als Walther's und namentlich Biber's Erzeugnisse sind die noch vorhandenen Arbeiten eines vierten deutschen, im 17. Jahrhundert wirkenden Violinisten, Namens Johann Paul Westhoff, der

1656 zu Dresden geboren, daselbst eine Zeit lang Kammermusikus war, und 1705 zu Weimar als herzogl. Kammersekretär und Musikus starb. Westhoff führte nach den über ihn vorliegenden Notizen ein unstätes, buntbewegtes Leben. Bald war er Sprachlehrer bei den sächsischen Prinzen, bald Kammermusikus. Dann diente er als „Fähndrich" in Ungarn gegen die Türken, und war später auf Reisen in Italien, Frankreich, England und Holland. Hiernach übernahm er eine Professur der fremden Sprachen an der Hochschule zu Wittenberg, von wo er sich schließlich in die Weimarischen Dienste begab. Seine 1694 in Dresden gedruckten sechs Sonaten sind arm an Erfindung, etüdenhaft, monoton, und von dürftiger, ungeschickter Gestaltung, so daß sie im Grunde für den damaligen Stand der deutschen Violinmusik keine weitere Bedeutung haben.

Wenn wir die produktiven Leistungen Baltzar's, Walther's und Biber's in ihrer Totalität betrachten, so gelangen wir zu dem Schluß, daß der von ihnen betretene Weg zu erfolgreichem künstlerischem Schaffen im Bereiche der Sonatenform nicht führen konnte. Trotz einzelner glücklicher Griffe, namentlich bei Biber, lassen diese an sich so beachtenswerthen Bestrebungen doch zu sehr eine, auf einheitlich geschlossene Struktur und plastische Formgebung bedachte Gestaltungsweise vermissen. Ein weiteres Vorgehen in solcher Richtung hätte offenbar weit eher Willkür und Zerfahrenheit erzeugen müssen, als eine nach bestimmten Gesetzen geordnete und organisch gegliederte Architektonik des Tonsatzes, deren gerade die Musik um so mehr bedarf, je immaterieller und inkonsistenter sie ist. Daher war es gut und kunsthistorisch nothwendig, daß die Deutschen sich dem Einflusse der Italiener unterwarfen, welche bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts Grundnormen für den Instrumentalsatz, insbesondere aber für die Sonatenform, gefunden und festgestellt hatten. Diese, allen komplicirteren Gattungen der Instrumentalmusik zu Grunde liegende Form ist es, welche der germanische Kunstgeist weiterhin als Mittel zu wunderwürdigem tondichterischem Schaffen verwerthete: sie ist gleichsam das kostbare Gedankengefäß, in welches Deutschlands Musikheroen die idealen Gebilde ihrer unerschöpflich reichen und machtvollen Phantasie ergossen. Freilich kann dies keineswegs speciell von der

deutschen Violinsonate gelten. Sie erhob sich, so lange sie überhaupt kultivirt wurde, im Allgemeinen niemals zu wahrhafter Selbstständigkeit und Bedeutung, sondern verblieb vielmehr im Hinblick auf die italienische Violinsonate wesentlich im reproduktiven Stadium, während die Klaviersonate mit und ohne Begleitung nebst ihren Abarten in Deutschland zu höchster Blüthe gelangte. Diese Thatsache ist für den deutschen Geist ebenso bezeichnend, wie der Umstand für die Italiener, in der Violinsonate epochemachend gewesen zu sein. Jede der beiden Nationen eignete sich mit Vorliebe als Organ für die schöpferische Thätigkeit dasjenige Instrument zu, welches zumeist der eigenthümlichen Musikanlage entsprach. So griff der realistisch geartete, für das sinnlich schöne Tonelement empfänglichere Italiener zur Violine, während der Deutsche in seinem Idealstreben sich vorzugsweise des Klaviers bemächtigte. Es wiederholt sich hier somit genau dasselbe Verhältnis, welches wir bereits in Betreff des Violin- und Klavierbaues beobachteten.

Als in Deutschland allgemein die italienische Violinsonate adoptirt war, trat Tartini auf, dessen schöpferische Thätigkeit in diesem Kunstzweige unübertroffen, ja sogar unerreicht blieb. Sein Styl war der herrschende, so lange noch die Specialität der Violinsonate existirte. Konnten nun auch die Deutschen hierin, ebensowenig wie die Franzosen, eine durchaus selbstständig hervorragende Bedeutung neben den Italienern erringen, so war doch mit Aufnahme und Nachbildung dieser Gattung nächst dem formellen Gewinn der unberechenbare Vortheil einer methodisch schönen Geigenbehandlung verbunden, die wohl aus den Kompositionen Corelli's und seiner Nachfolger, keineswegs aber aus Walther's oder Biber's Arbeiten entnommen werden konnte.

Selbst der große Händel, welcher eine Reihe von noch vorhandenen Violinsonaten und Koncerten setzte, vermochte in diesem Genre, die allgemeinen künstlerischen Vorzüge seines Styls zugegeben, kaum noch etwas von wahrhaft eigenthümlicher und bedeutender Geltung zu schaffen, und nur ein Riesengeist wie der Bach'sche wußte sich unter den Deutschen noch mit seinen sechs Violinsonaten[1] (ohne

[1] Die Bezeichnung „Violinsonaten" ist nicht unberechtigt. Bach hat zwar nur die Nummern 1, 3 und 5 des von Ferd. David bei Kistner in Leipzig neu

Baß) eine selbstständige Position zu erobern. Indeß unterscheiden sich diese Sonaten durchaus von den gleichartigen italienischen Erzeugnissen, zumal aber von denen Tartini's. Dieser gestaltet seine Gebilde mit eingehendster Berücksichtigung des Violincharakters, ja man darf sagen, seine Sonaten gingen aus dem Wesen der Violine hervor. Daher findet sich in seinen Kompositionen nichts, was einer echt violingemäßen Darstellung im Wege steht. Diese wird aber von Bach, indem er, die Grenzen des Möglichen berührend, wahrhafte Probleme der Violintechnik giebt, bisweilen in Frage gestellt. Seine Sonaten, die namentlich in den polyphon gehaltenen Sätzen den Sieg des Geistes über das beschränkte Material versinnlichen, sind keineswegs speciell für die violinspielerische Wirkung gedacht und geschaffen, sondern verdanken vielmehr ihr Dasein jener spiritualistisch idealen Richtung, die auf unvergleichliche Weise sich mehr oder minder in den allermeisten seiner Werke manifestirt. Bach's Violinsonaten erweisen sich vorzugsweise als musikalische Charakterstücke, über deren hohen künstlerischen Werth freilich kein Zweifel bestehen kann.[1])

Die vorhin erwähnte Einwirkung Italiens auf das musikalische Deutschland beruhte nicht allein in dem Studium der betreffenden, aus dem Süden eingeführten Kompositionen, sondern ebensosehr in wechselseitiger persönlicher Berührung. Schon Männer, wie Farina, Corelli, Torelli und Vivaldi hielten sich zeitweilig in Deutschland auf, und sicher nicht ohne wesentliche, wenngleich jetzt nicht in jedem Falle mehr speciell nachweisbare Beeinflussung der Kunstkreise, in denen sie sich bewegten. Weiterhin sehen wir dann Tartini, Nardini und andere italienische Violinmeister wirksam in Deutschland.

Aber auch deutsche Violinspieler begannen frühzeitig nach Italien

---

herausgegebenen Werkes als „Sonaten", die Nummern 2, 4 und 6 dagegen als „Partien" (Partiten) bezeichnet. Das Wort „Partie" (Partita) war aber gleichbedeutend mit der Bezeichnung „Suite", für welche die Italiener zur Unterscheidung von der „Sonata da chiesa" den Namen „Sonata da Camera" hatten. Man kann daher die „Partien" in dem fraglichen Bach'schen Geigenwerke ganz wohl als »Kammersonaten" bezeichnen.

1) Bemerkenswerth ist es, daß einige Stücke aus diesen Sonaten sich unter den Klavier- und Orgelkompositionen des Meisters wiederfinden. So z. B. die Fuge aus der ersten und mehrere Theile aus der zweiten Violinsonate.

zu ziehen. Einer der ersten war Nicolaus Adam Strungk, geb. 1640 in Celle, welcher als Violinist in den Diensten des Kurfürsten Ernst August von Hannover stand.

Strungk war zunächst Klavierspieler. Schon in seinem zwölften Jahre bekleidete er den Organistenposten an einer Kirche in Braunschweig. Später, nachdem er sich vorwiegend dem Studium der Violine unter Leitung eines gewissen Schnittelbach, den Gerber einen der „größten Violinisten des 17. Jahrhunderts" nennt, gewidmet hatte, trat er als erster Geiger in die Kapelle des Herzogs von Wolfenbüttel. Dann war er in seiner Vaterstadt thätig, ging von hier als Musikdirektor an das Hamburger Theater, für welches er auch einige Opern setzte, und reiste weiterhin in Begleitung des Herzogs von Hannover einige Jahre lang in Italien. Bei seinem Aufenthalte in Rom besuchte er Corelli. Von diesem befragt, welches Instrument er spiele, antwortete Strungk: das Klavier und ein wenig Geige. Aber, fügte er hinzu, mein größter Wunsch ist, Euch zu hören. Corelli spielte, während Strungk ihm auf dem Klavier accompagnirte.

Nun ergriff dieser die Violine, verstimmte sie gleichsam zum Spaß, und fing an, durch die chromatischen Töne hindurch mit solcher Richtigkeit zu präludiren, daß Corelli, ganz erstaunt, in gebrochenem Deutsch zu ihm sagte: Ich heiße Archangelo (Erzengel), aber man kann Euch wohl heißen Archidiavolo (Erzteufel).[1]) —

Bei seiner Rückkehr nach Deutschland erhielt Strungk die Berufung als zweiter Kapellmeister in Dresden. 1692 rückte er hier in die erste Kapellmeisterstelle, welche er bis zum Jahre 1696 inne hatte. Dann zog er sich nach Leipzig zurück und starb dort am 20. September 1700.

Von Strungk's Violinkompositionen wird ein 1691 herausgegebenes, doch schwerlich noch existirendes Werk unter folgendem Titel genannt:[2]) Exercices pour le Violon ou la Basse de Viol consistant en Sonates, Chaconnes etc., avec accomp. de deux Violons et basse continue.

1) Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1811, Nr. 25.
2) Bei Fétis.

Wenn Strungk als fertiger Künstler das italienische Musikleben auf sich wirken ließ, so verdankte Daniel Theophil Treu (auch Fedele genannt), geb. 1695 in Stuttgart, demselben geradezu seine Ausbildung. Er wurde vom Herzog von Württemberg nach Venedig geschickt, um dort unter Vivaldi's Leitung das Violinspiel zu studiren. Vom Jahre 1727 ab stand er dann in Prag den Orchestern mehrerer vornehmer Kunstmäcene vor, ging aber später (1740) in die Dienste des schlesischen Grafen Schaffgotsch nach Hirschberg.

Über die Lebensumstände Treu's finden sich weitläufige, doch für das künstlerische Wirken dieses Mannes völlig unergiebige Mittheilungen in Gerber's altem Tonkünstlerlexikon. Hier sei nur noch erwähnt, daß er als Tonsetzer sich hauptsächlich der Bühne widmete.

Ein anderer gleichzeitiger deutscher Violinspieler von Bedeutung, dessen musikalische Richtung durch italienische Einflüsse bestimmt wurde, war Johann Adam Birckenstock, geb. 19. Februar 1687 zu Alsfeld im Darmstädtischen. Sein Vater erhielt 1700 einen Ruf als Architekt nach Cassel, wo Ruggiero Fedeli Hofkapellmeister war. Der regierende Landgraf, alsbald auf das Talent des jungen Birckenstock aufmerksam gemacht, ließ ihm die Vergünstigung eines fünfjährigen Musikunterrichtes unter Leitung des genannten italienischen Künstlers zu Theil werden. Die Fürsorge des Landesherren für seinen Schützling ging aber noch weiter: er schickte ihn zu fortgesetzter Ausbildung im Violinspiel auf ein Jahr zu Volumier nach Berlin, hierauf für einen gleichen Zeitraum zu Fiorelli (nicht zu verwechseln mit dem späteren Geigenmeister Fiorillo) nach Bayreuth, und schließlich auch noch nach Paris, wo er bei einem Violinisten Namens de Val ein und ein halbes Jahr studirte. Bei seiner 1709 erfolgten Rückkehr aus der französischen Hauptstadt wurde er sogleich in der Casseler Kapelle angestellt, welcher er von 1721 ab als erster Violinist angehörte. Im folgenden Jahre begab er sich für einige Monate nach Amsterdam. Sein dortiger Aufenthalt, während dessen er 12 Violinsonaten mit Baß als op. 1 erschienen ließ, hätte ihn beinahe nach Lissabon geführt. Der König von Portugal suchte nämlich für seine Kapelle einen tüchtigen Koncertmeister, weßhalb in Amsterdam ein Konkurrenzspiel veranstaltet wurde. Birckenstock betheiligte

sich an demselben und errang den Preis vor allen andern Geigern. Doch konnte er sich nicht dazu entschließen, seinen hohen Gönner, dem er die künstlerische Ausbildung verdankte, zu verlassen. So kehrte er denn nach Cassel zurück, und als Anerkennung dafür erfolgte 1725 seine Beförderung zum Hofkoncertmeister. Doch blieb er nur fünf Jahre in dieser Stellung. Denn als der Landgraf 1730 starb, übernahm er die Leitung der herzogl. Kapelle zu Eisenach. Hier wirkte er bis zu seinem Tode, welcher schon nach drei Jahren, am 26. Februar 1733 erfolgte.

Daß Birckenstock trotz seiner nahen Beziehung zu französischen Violinmeistern die durch Fedeli und Fiorelli empfangenen Eindrücke des italienischen Musikgeistes nicht abgestreift, sondern vielmehr seinem Wesen assimilirt hatte, beweisen unwiderleglich seine Violinsonaten, welche unverkennbar nach dem Vorbilde Corelli's geschaffen sind. Ein besonderes Interesse gewähren sie dadurch, daß sie der formellen Anordnung nach zu den frühesten wirklichen Sonaten gehören, welche von Deutschland ausgingen. Ihr musikalischer Gehalt ist nicht bedeutsam und nur von mittlerer Güte. Birckenstock veröffentlichte noch ein zweites Sonatenwerk und außerdem 12 Koncerte.

Wie entschieden aber auch ohne persönliche Berührung das Beispiel Italiens seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf Deutschland wirkte, zeigt der berühmte, am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann, unter dessen zahlreichen Kompositionen sich „Corellische Nachahmungen mit zwei Violinen und Generalbaß" finden, obwohl gerade von ihm gemeldet wird, daß er sich nach dem französischen Styl gebildet habe, welcher im Gegensatz zu dem damals ernsteren, gediegeneren Wesen der italienischen Musik das rhythmisch belebte, elegante Genre repräsentirte. Für seine Violinsonaten und Koncerte war Telemann zur Hauptsache aber jedenfalls auf das Vorbild der gleichzeitigen italienischen Meister hingewiesen. Diese Kompositionen erwecken irgend einen tieferen Antheil nicht. Ihr Hauptvorzug gründet sich auf die formelle Gewandtheit, welche Telemann wohl zumeist einer durch massenhafte Produktion erworbenen Routine verdankte. Um einen Vorwand zum musikalischen Schaffen mochte er nie verlegen gewesen

sein. Hat der fleißige und um seine Zeit sicher auch sehr verdiente Mann unter anderem doch sogar „Melodische Frühstunden beym Pyrmonter Wasser", und zwar in Rücksicht auf „drei Kur-Wochen", so wie „Moralische Cantaten" und einen „Lustigen Mischmasch für Violine oder Flöte, nebst Generalbaß" komponiren müssen!

Telemann's Instrumentalmusik ist bei aller Respektabilität durchweg von einer seltenen Sterilität und Trockenheit. Man könnte ihren Autor vergleichsweise den deutschen Vivaldi nennen, obschon dieser in quantitativer Hinsicht des Producirens weit hinter Telemann zurücksteht: er soll zuletzt selbst nicht mehr gewußt haben, wieviel und was er geschrieben. Freilich hat keine Note davon den Komponisten überlebt. Telemann bekleidete seit 1708 das Amt eines fürstl. Eisenachschen Koncertmeisters. Er widmete sich in dieser Stellung mit großem Eifer dem Violinspiel, wie man aus einer höchst originellen Mittheilung in Mattheson's „Ehrenpforte" entnehmen kann, wo es S. 361 heißt: „Er (Telemann) sey, so oft er mit Hebenstreiten ein Doppelkoncert auf der Violine zu spielen gehabt habe, genöthigt gewesen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, sich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärkenden Beschmierungen der Nerven, einzusperren und sich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten".

Hebenstreit, der Erfinder eines hackebrettartigen Instruments, Pantaleon genannt, von dessen Komposition diese sogenannten „Doppelkoncerte" nach Gerber's Angabe waren, wirkte zu jener Zeit gleichfalls in Eisenach als Kapelldirektor und Hoftanzmeister, nachdem er schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig Tanzmeister gewesen. Infolge seiner Berufung nach Dresden als Kammermusikus (1708) trat Telemann in die von ihm bisher bekleidete Eisenacher Kapellmeisterstelle, welche er indeß 1721 mit der Funktion eines Musikdirektors in Hamburg vertauschte. Hier wirkte er bis zu seinem, d. 25. Juni 1767 erfolgten Tode. —

Wir haben vorstehend das Material zusammengestellt, welches über die deutschen Violinisten von Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein vorhanden ist. Weiterhin wird eine größere Verbreitung des kunstgemäßen Violinspiels auch in Deutschland bemerkbar,

doch auf andere Weise, wie in Italien. Zunächst sorgte dafür, in freilich mehr handwerklichem Sinne, das „Stadtmusikantenthum", jene aus den zunftartigen musikalischen „Brüderschaften"[1]) hervorgegangene Institution, die dem modernen gewerbefreiheitlichen Prinzip zufolge in neuerer Zeit fast ganz verschwunden ist. Jede deutsche Stadt von einiger Bedeutung besaß eine sogenannte Kunstpfeiferei, deren Leiter, der Stadtmusikus, das Privilegium hatte, junge Leute auszubilden, und mit ihnen in einem gewissen Distrikt nach Erfordernis und Belieben Musik zu machen. In seinem Bezirk war er befugt, den gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu verbieten. Die Stadtpfeifereien standen in Deutschland, wie uns Joh. Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler" sagt, zu Ende des 17. Jahrhunderts schon in voller Blüthe. Manche Musiker, die später zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erste Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötist Quanz. „Er war in der Lehre beim Stadtmusikus Fleischhack zu Merseburg, der selbst als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerst die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab sich auch während seiner Lehrjahre, außer der Violine, am meisten mit diesen beiden Instrumenten ab. Da aber ein kunstgerechter Stadtpfeifergeselle in Deutschland auf allen Instrumenten mußte mitmachen können, so wurde er auch mit den andern, als Zinken, Posaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutscher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verschont. Quanz hatte immer die Violine als sein Hauptinstrument am fleißigsten geübt. Die Solos von Biber, Walther, Albicastro[2]), hernach von Corelli und Telemann, waren seine Schule. Quanz war lange als Violinspieler thätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmusikern; das gedankenlose Tanzspielen war ihm aber beschwerlich".

1) Vergl. S. 200 f.

2) Albicastro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violinist und Komponist für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und starb während des letzten spanischen Successionskrieges als Rittmeister bei der alliirten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinsonaten, bei Roger in Amsterdam stechen, auf welchen statt seines Namens, D. B. W. Cavaliere steht. (Gerber's neues Tonkünstlerlexikon.)

Im Gegensatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinspiel die höhere künstlerische Pflege vorzugsweise an den fürstlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatralische und musikalische Genüsse hervorragenden Talenten des In- und Auslandes Gelegenheit zu angemessener und für die Entwickelung der Kunst einflußreicher Thätigkeit gaben. Nicht selten nahmen die regierenden Fürsten persönlich in der einen oder andern Weise thätigen Antheil an der Kunstübung, und in diesen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatenthum seine besonders erfreuliche Seite. Aber auch selbst da, wo Prachtliebe, Verschwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunstsinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des vorigen Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in Betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurtheil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit vereinzelten Ausnahmen ganz entschieden unter Italiens Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältnis erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbstständigkeit.

Wie dies Alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende

Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofkapelle 5 Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich im Hinblick auf die Opernbühne[1]). Es ist bekannt, daß eine selbstständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung K. M. v. Weber's (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in Wahrheit nur eine Scheinexistenz. Die Bühne wirkte auf das Orchester zurück. Bei Besetzung der Kapellmeister- und Koncertmeisterposten war vorzugsweise die Vorliebe für den italienischen Geschmack entscheidend, und selbst in Betreff der für diese Ämter ausersehenen deutschen Künstler machte sich diese Tendenz zum großen Theil noch zu einer Zeit geltend, als das Italienerthum in Deutschland bereits durch den Aufschwung der heimischen Kunst mehr und mehr aus seiner allmächtigen Stellung verdrängt wurde. Natürlich war der Koncertmeister als Hauptrepräsentant der Violine für dieses Instrument maßgebend. Im Zusammenhange hiermit steht es ohne Zweifel, daß Dresden nur so lange Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Violinspiels hatte, als das letztere des engen Anschlusses an das italienische Vorbild bedurfte. Sobald dieser Standpunkt überwunden war, konnte Dresden in der fraglichen Beziehung mit andern deutschen Städten nicht mehr gleichen Schritt halten, so bedeutende Geiger die sächsische Residenz auch später noch besaß.

Der Dresdner Hof hatte es sich schon frühzeitig angelegen sein lassen, namhafte Vertreter des Violinspiels für seine Dienste zu gewinnen. Über Farina, Furchheim, Walther und Westhof wurde bereits gesprochen. Wie Verdienstliches diese Männer auch geleistet haben mögen, so erlangte Dresden doch nicht vor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in diesem Fache seine maßgebende Stellung.

---

1) Das Nähere hierüber s. in Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

Sie wurde durch den in der italienischen Schule erzogenen Koncertmeister Johann Georg Pisendel[1]) gewonnen. Zu Karlsburg in Franken am 26. December 1687 geboren, erregte er bereits frühzeitig durch ungewöhnliche musikalische Anlagen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Sein Vater, selbst Musiker, gab ihm den ersten Unterricht, wie es scheint im Gesange, denn es wird (bei Gerber) berichtet, daß der Knabe „schon in seinem neunten Jahre, als eben der Markgraf von Ansbach durch Karlsburg reiste, in der Kirche vor selbigem mit einer italienischen, für den Sopran gesetzten Motette sich konnte hören lassen". Der Markgraf fand Vergnügen an seinem Gesange, und nahm ihn sogleich zum Sopranisten in seine Kapelle auf.

Die Ansbachische Kapelle zählte damals zu ihren Mitgliedern nicht nur deutsche, sondern auch italienische Künstler. Unter den letzteren stand neben dem berühmten Kapellmeister Pistocchi als Koncertmeister Torelli.[2]) Pisendel wurde sein Schüler auf der Violine, obwohl er sich nebenbei die Pflege der Singkunst angelegen sein ließ, ein Umstand, der sicher auf seine spätere künstlerische Wirksamkeit von wichtigstem Einfluß war. Nach Verlauf einiger Jahre verlor indeß Pisendel die Stimme, und er gab sich nun nicht allein eifriger noch als bisher dem Studium der Violine hin, sondern war auch bis 1709 als Geiger im Orchester thätig. Trotz alledem hatte, wie Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen ꝛc. ꝛc." mittheilt, „ihn sein Vater zum Studiren bestimmt, und dieser Absicht gemäß besuchte er das Ansbachische Gymnasium, wo er nicht fleißiger hätte sein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Musik verwendet hätte. Dies (so fügt der ehrwürdige Leipziger Kantor hinzu) sei jungen Tonkünstlern zur Lehre und Aufmunterung gesagt, wenn sie, wie es bei den meisten der Fall ist, Gelegenheit haben, sich mit beiden, den Schul- und musikalischen Wissenschaften, bekannt zu machen. Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; eben so wenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in andern Wissenschaften umgesehen hatte".

1) Vergl. S. 120.
2) Vergl. S. 73.

Den Wünschen seines Vaters gemäß bezog Pisendel 1709 die Universität Leipzig. Aber das Geschick hatte ihn zum Künstler bestimmt, und so gewann die musikalische Thätigkeit schnell das Übergewicht. Sehr bald trat er mit einem Koncert seines Meisters Torelli in einer musikalischen Gesellschaft auf. Seine dürftige Figur und Kleidung mochte kein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, denn eines der gegenwärtigen Orchestermitglieder, der Violoncellist Götze, konnte sich — wie Gerber mittheilt — nicht der halb spöttischen Äußerung enthalten: „Was will doch das Pürschgen hier? der wird uns was Rechtes vorgeigen!“ Kaum aber hatte Pisendel das erste Solo angefangen, als Götze sein Cello auf die Seite setzte, und ihn mit Verwunderung ansah. Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn, er riß während desselben die Perrücke vom Kopf, warf sie auf die Erde und konnte kaum das Ende erwarten, um ihn mit Entzücken zu umarmen. Pisendel's Stellung als Musiker war nun in Leipzig gemacht. Es wurde ihm weiterhin nicht nur die Musikdirektion in dieser Gesellschaft, „Collegio musico“ genannt, sowie in der Neukirche, sondern auch in der Oper übertragen, und er verwaltete sein Amt „mit dem größten Ruhme“. Inzwischen hörte ihn der damalige Dresdner Koncertmeister Volumier spielen. Diesem gefiel er so sehr, daß seine Berufung in die kurfürstliche Kapelle mit der Auszeichnung erfolgte, seinen Platz neben dem Koncertmeister nehmen zu dürfen. In dieser Stellung verblieb Pisendel bis zum Tode Volumier's, da er dann (1728) erst provisorisch, im Jahre 1731 aber definitiv in dessen Amt eingesetzt wurde. Er hatte sich dazu um so fähiger gemacht, je rastloser er für seine weitere Ausbildung thätig gewesen war. Freilich wurde er dabei vom Glück begünstigt. Während der Jahre 1714—1716 fand er Gelegenheit, in Frankreich und Italien zu reisen und namentlich in letzterem Lande seine Ausbildung als Violinspieler noch zu fördern. In Venedig wurde er für einige Zeit Vivaldi's, in Rom Montanari's Schüler.

Mit dem Antritt des Koncertmeisterdienstes begann Pisendel's Bedeutung für das Violinspiel des nördlichen Deutschland. Zunächst wurde er von Wichtigkeit für das Ensemblespiel im Orchester, auf dessen Hebung er alle Sorgfalt verwendete. Sein in Paris gebildeter

Vorgänger Volumier war dem französischen Geschmack ergeben und vertrat denselben auch während seines Dresdner Wirkens. Pisendel ließ es nicht dabei bewenden, sondern fügte die Resultate seiner künstlerischen, namentlich in Italien wesentlich bereicherten Bildung hinzu. Von dem Eifer, mit welchem er seinem Amte vorstand, findet sich bei Gerber folgende Mittheilung: „Nach jeder verfertigten Oper besprach sich Hasse mit dem Koncertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrag nöthiger Nebendinge. Und so, wie die Stimmen aus der Hand des Kopisten kamen, erhielt sie Pisendel, der sie mit aller Aufmerksamkeit durchsah und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig anzeigte. Daher entstand aber auch die mit Recht so vielfältig bewunderte Accuratesse des damaligen Dresdner Orchesters, und es schien, als wenn die Arme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden".

Hiermit übereinstimmend berichtet Reichardt in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" (S. 10 ff.), „daß Pisendel sich fast unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben, so daß bey der sehr gut gewählten Kapelle, die zu der Zeit der Dresdner Hof hatte, nothwendig die allervollkommenste Ordnung und Genauigkeit herrschen mußte".

Über die Art und Weise, wie Pisendel sein Orchester leitete, bemerkt Reichardt außerdem: „Um bey dem Anfange des Stücks den Übrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Pisendel die Angewohnheit, bey den ersten Takten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Takt ausmachten, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten, so strich er nur die ersten Noten jedes Taktes an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück u. s. w."

Entfaltete Pisendel einerseits als Koncertmeister eine Thätigkeit, die in jener musikalisch lebhaft aufstrebenden Zeit nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das Treiben benachbarter Kunstkreise bleiben konnte, so wurde er andererseits speciell für das Violinspiel wichtig als Lehrmeister. Es wird ihm nachgerühmt, daß er stets in uneigennütziger Weise mit Rath und That junge Männer unterstützt habe. Unter diesen letzteren befand sich ein Talent von hervorragender Bedeutung: Johann Gottlieb Graun. Er war zwar nicht ausschließlich Schüler Pisendel's, doch verdankte er ihm einen Theil seiner Leistungsfähigkeit als Violinspieler. Auch Männer wie Quanz und Karl Heinrich Graun hatten sich seines künstlerisch anregenden und fördernden Verkehrs zu erfreuen. Der erstere bekennt in seiner Autobiographie ausdrücklich, daß er nicht nur im Vortrag des Adagio, sondern auch, was die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, das meiste von Pisendel profitirt habe, und fügt hinzu, daß dieser ein eben so großer Violinist als würdiger Koncertmeister, und ebenso braver Tonkünstler als rechtschaffener Mann gewesen sei, eine Angabe, die an anderen Orten ohne Vorbehalt wiederholt wird. Pisendel war auch als Komponist namentlich für sein Instrument thätig. In der königl. Privatmusiksammlung zu Dresden werden seine Arbeiten, darunter 8 Koncerte, 2 Sonaten und 2 Soli für Violine, aufbewahrt. Dieselben sind heute indeß völlig bedeutungslos.

Mit dem am 25. November 1755 erfolgten Tode dieses Meisters ging Dresdens Bedeutung für das norddeutsche Violinspiel auf Berlin über, wohin Pisendel's Einfluß durch Johann Gottlieb Graun getragen wurde.

Berlin gewann in musikalischer Beziehung erst Ansehen seit dem Regierungsantritt Friedrich's des Großen. Wenigstens fand die Musik vorher keine Beachtung seitens des Hofes, ein Umstand, welcher in jener Zeit für Pflege und Gedeihen der Kunst bedeutsam war. Friedrich Wilhelm I. war der letzteren abhold und widersetzte sich sogar mit der ihm eigenen Härte dem Musiktreiben seines Sohnes, der schon als Kronprinz einer lebhaften Neigung für dasselbe ergeben war. Burney berichtet hierüber: „Der König hatte dem Kronprinzen sehr ernsthaft verboten, so wenig Musik zu hören, als selbst sie zu

lernen, und daher konnte dieser Prinz seine Neigung zu diesem Vergnügen nur verstohlener Weise befriedigen. Herr Quanz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter gewesen, die dem Kronprinzen zu diesem Zeitvertreibe behilflich war und die Musiker für ihn annahm. Aber so sehr war bei dieser Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollo's in großer Gefahr geschwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man seine Befehle so überschritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Concerte in einem Walde oder unterirdischen Gewölbe".

Schon diese Mittheilung, sollte sie auch nicht durchaus wörtlich zu nehmen sein, zeigt deutlich, daß Friedrich der Große bereits als Jüngling leidenschaftlich der Musik ergeben war. In der That war sie für ihn nicht Gegenstand fürstlichen Luxus', sondern Bedürfnis seiner künstlerisch gestimmten Natur. Er trieb die Kunst, welche sogar während des siebenjährigen Krieges nicht von ihm vernachlässigt wurde, bis in sein hohes Lebensalter mit eben so viel Geschick als warmer Hingebung. Selbst ein Meister auf der Flöte, namentlich im Vortrag des Adagio, [1]) welches er sehr ausdrucksvoll zu behandeln verstand, ging er dem Musiktreiben seiner Residenz, ja man darf sagen, des ganzen Landes, durch regelmäßige, in seinem Schlosse abgehaltene Musikaufführungen mit gutem Beispiel voran. Benda zählte im Jahre 1773, da ihn Burney in Potsdam sprach, an die 50,000 Koncerte, welche er dem Könige accompagnirt, wie Hiller berichtet, der die Bemerkung hinzufügt: „Schwerlich wird ein Flötenist von Profession deren so viele gespielt haben."

Welch einen inneren Antheil Friedrich II. der Kunst schenkte, beweist unter anderem die Thatsache, daß er bei der ihm 1759 ins Winterquartier zu Leipzig gebrachten Nachricht von dem Tode seines Kapellmeisters Karl Graun unter Thränen in die Worte ausbrach: „Einen solchen Sänger werden wir nicht wieder hören".

Dieser erleuchtete Monarch bildete recht eigentlich den Mittelpunkt des Berliner Musiklebens, nicht nur insofern er die Kunst selbst

---

1) Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1819, Nr. 48.

mit regstem Eifer trieb, sondern vornehmlich, weil sein Geschmack maßgebend war. Friedrich d. Gr. huldigte im Hinblick auf die Bühne ausschließlich der italienischen Opera seria, und da er das im Jahre seiner Thronbesteigung erbaute Opernhaus häufig besuchte, in welchem er meist seinen Platz im Parterre unmittelbar hinter dem Kapellmeister nahm, um gleichzeitig die Partitur verfolgen zu können, so ist es um so begreiflicher, daß man die von ihm beliebte Richtung vorzugsweise berücksichtigte. Gegen die neuere italienische Opernschule verhielt er sich während seines ganzen Lebens ablehnend; neben einigen älteren italienischen Meistern hatten für ihn unter den Deutschen nur Hasse und Graun Bedeutung.

Für die Pflege der Instrumentalmusik war der König nicht minder tonangebend. In patriarchalischer Weise versammelte er einen Kreis vorzüglicher Künstler um sich, mit denen er fleißig musicirte. Die hervorragendsten darunter waren im Laufe der Zeit: sein Lehrer Quanz, die Gebrüder Graun, Franz Benda, Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Fasch (Gründer der Berliner Singakademie), Agricola und Reichardt.

Durch Quanz und die beiden Graun insbesondere wurde der Einfluß Dresdens, durch Emanuel und Friedemann Bach, sowie durch Agricola, außer dem noch Kirnberger als Schüler Joh. Seb. Bach's zu erwähnen ist, dagegen derjenige Leipzigs vermittelt. Wenn der musikalische Ernst der sächsischen Kantorenstadt dem Berliner Tonleben neben der „opera seria“ jenen scholastisch strengen und konservativen Charakter verlieh, dessen deutliche Spuren heute noch erkennbar sind, so gab Dresden demselben einen mächtigen Impuls für die Ausbildung der Orchestertechnik und überdies für das Violinspiel. In letzterer Beziehung war für die preußische Hauptstadt Joh. Gottl. Graun und nächstdem Franz Benda von Wichtigkeit.

Johann Gottlieb Graun, Bruder des noch heute durch seinen „Tod Jesu“ bekannten Berliner Kapellmeisters Karl Heinrich Graun, geboren in Wahrenbrück bei Liebenwerda (Provinz Sachsen), empfing seine erste musikalische Bildung in Dresden, wohin ihn der Vater 1713 zum Besuch der Kreuzschule geschickt hatte. Pisendel wurde sein Lehrer auf der Violine. Um sich in seiner

Kunst noch vollkommener zu machen, begab er sich weiterhin nach Padua zu Tartini, und hier empfing er die höhere Bestätigung der durch Pisendel genossenen Lehre. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland war er vorübergehend am Merseburger und dann am fürstl. Waldeck'schen Hofe thätig. Endlich fand er einen dauernden Wirkungskreis bei der Kammermusik Friedrich des Großen, der damals noch als Kronprinz in Rheinsberg residirte. Er blieb gleich Quanz und Franz Benda in den Diensten des kunstliebenden Fürsten, der ihn nach seiner Thronbesteigung zum königl. Koncertmeister ernannte, bis zum Jahre 1771, in welchem er am 27. Oktober verschied. Als Komponist für sein Instrument blieb er, wie so viele andere Deutsche jener Zeit, auf die Nachbildung der italienischen Meisterwerke beschränkt. Er verfaßte Koncerte, Sonaten und Terzetten (für 2 Violinen und Baß) in nicht geringer Anzahl, ohne doch damit mehr als eine nur quantitative Bereicherung der Violinliteratur gegeben zu haben. Sein Styl ist anständig, erhebt sich aber in keiner Hinsicht über das Maß des Gewöhnlichen. Das Hauptverdienst dieses Künstlers gründet sich auf seine praktische Thätigkeit als Violinist und Koncertmeister, vermöge deren er namentlich für die Hebung der Berliner Orchestermusik nach dem Muster der Dresdner Kapelle unermüdlich thätig war, denn die letztere behielt nach dem Zeugnis Reichardt's (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) bei den größten Kennern immer den Vorzug. Was Graun begonnen, setzte sein Amtsnachfolger Benda fort, der allen Nachrichten zufolge ohne Frage ein noch bedeutenderer Geiger gewesen sein muß.

Als einer der besten Schüler Graun's wird Iwan Böhm, geb. 1723 zu Moskau, bezeichnet. Dieser genoß anfänglich in seiner Vaterstadt den Violinunterricht des Italieners Piantanida, und wurde dann zur Fortsetzung seiner Studien unter Anleitung Graun's nach Berlin geschickt. Nach Gerber starb er 1760. Von seiner Komposition existirten verschiedene Solos und Trios für Violine.

Franz Benda, der Sohn eines böhmischen Leinwebers, wurde am 25. November 1709 zu Altbenatky im Kreise Jungbunzlau geboren, und starb als königl. Koncertmeister in Potsdam am 7. März

1786. Wenn wir ihn trotz seiner slavischen Abkunft den deutschen Geigern beigesellen, so geschieht es, weil er von früher Kindheit an hauptsächlich germanischen Bildungsstoff in sich aufnahm, des Umstandes nicht zu gedenken, daß er während des größten Theiles seines Lebens für die Hebung deutscher Kunst thätig war. Benda darf gewissermaßen als Autodidakt angesehen werden, da er nie regelmäßigen Unterricht genoß, sondern vielmehr im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern sich heranbildete. Von großer Wichtigkeit für die normale Entwickelung seiner musikalischen Anlage war ohne Frage auch bei ihm die frühzeitige Beschäftigung mit der Gesangskunst, in welcher ihn der Kantor Alexius in Neubenatky (Benatek) seit seinem siebenten Lebensjahre unterwies. Durch eine schöne Stimme unterstützt, gelang es ihm schon zwei Jahre später, als Sopranist beim Gesangschor der Nikolaikirche zu Prag einzutreten. Seine Fähigkeiten entwickelten sich so gut, daß er bald eine begehrte Persönlichkeit wurde. Durch Vermittelung eines Prager Studenten erhielt er das Anerbieten, in den Dresdner Kapell-Knabenchor einzutreten, dessen Leiter junge Gesangstalente zu schätzen wußten. Hierauf mochte sich aber die Geistlichkeit der Kirche, an welcher der Kunstjünger bisher thätig gewesen war, ebensogut verstehen, denn sie wollten ihn nicht von dannen lassen. So blieb ihm denn, da er der Lockung nicht zu widerstehen vermochte, Prag mit Dresden zu vertauschen, nichts anderes übrig, als sich ohne Vorwissen seiner Gebieter auf den Weg nach der sächsischen Residenz zu machen. Dies geschah, und Benda erlangte, was ihm verheißen worden war. Es ist sicher, daß er dem damaligen, reich entwickelten Musikleben Dresdens bedeutende Anregung zu verdanken hatte. Außer dem Gesange übte er eifrig das Instrumentenspiel, und Hiller berichtet, daß er es sich nicht allein bei Vivaldi's Violinkoncerten sehr sauer werden ließ, sondern auch in den Musikaufführungen der Kapellknaben als Bratschist thätig war. Gewiß hätte ihn ein mehrjähriger Aufenthalt in Dresden schneller zum Ziele geführt, als sein weiteres wechselreiches Leben es vermochte; allein er hielt nicht Stand und schon nach 18 Monaten gelüstete es ihn, wieder das Weite zu suchen. Er wollte nach Prag zurück, konnte aber, da er sehr brauchbar war, nicht die gewünschte Entlassung erhalten, so daß er sich zu

einer zweiten Flucht veranlaßt sah. In einem Elbkahn versteckt, entwich er heimlich, gelangte indeß nur bis Pirna. Hier wurde der kleine Deserteur aufgefangen und ohne Gnade zurücktransportirt. Allein seines Bleibens sollte dennoch nicht länger in Dresden sein. Benda hatte plötzlich seine Stimme verloren und nun wurde seiner Abreise kein Hindernis weiter entgegengesetzt. Wahrscheinlich stand sein Organ damals unter dem Einfluß der Mutation, denn kaum in Prag angekommen, fand sich die Stimme, aus einem Sopran in einen Contraalt verwandelt, wieder. Er fungirte während des Jahres 1723 als Sänger in einem Jesuitenseminar, beschäftigte sich daneben auch mit Kompositionsversuchen. Dieses Leben konnte Benda indeß auf die Dauer nicht fortführen. Völlig mittellos, wie er war, mußte er darauf denken, sich irgend eine Existenz zu verschaffen. So trat er denn, an seine Dresdner Violinübungen wieder anknüpfend, in eine herumziehende Musikbande. Bei derselben war ein blinder Jude Namens Löbel, welcher seine wilden Tanzstücke mit eigenthümlichem Schwung spielte und sich dabei als tüchtiger, gewandter Violinist hervorthat. Benda eiferte ihm nach und erweiterte dadurch seine Fertigkeit auf dem Instrumente, dessen Meister er später werden sollte. Doch bald schämte er sich des ergriffenen Gewerbes, welches ihn zur niedrigsten Handwerkerarbeit verurtheilte, und schnell war er entschlossen, nach Prag zu gehen, in der Hoffnung, dort ein besseres Unterkommen zu finden. Das Glück begünstigte ihn. Er fand nicht allein einen Gönner, den Grafen von Kleinau, sondern auch, wenngleich nur für wenige Wochen, einen Lehrer in der Person des Violinisten Konyczek. Der genannte Graf wollte Benda in seine Dienste nehmen, zuvor ihn aber noch weiter musikalisch ausbilden lassen. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß er einem gerade besuchsweise in Prag anwesenden Grafen Ostein aus Wien für einige Zeit übergeben wurde. So gelangte Benda nach der österreichischen Hauptstadt, in welcher er während eines zweijährigen Aufenthaltes erwünschte Gelegenheit fand, durch Hören guter Künstler sein Violinstudium auf eigene Hand zu fördern. Namentlich wurde ihm der Verkehr mit dem berühmten Violoncellisten Franciscello von Nutzen. Im Laufe der Zeit schloß Benda hier auch musikalische Freundschaftsbündnisse, die

ihm die Möglichkeit gewährten, das Ensemblespiel zu üben. Seine vertrauten Genossen wurden insbesondere die Musiker Czarth, Höckh und Weidner, mit denen er schließlich eine Kunstreise nach Polen unternahm. In Warschau fanden sie Engagement bei dem Starost Szaniowski, welcher Benda zu seinem Kapellmeister wählte. Obwohl der Dienst bei diesem Kunstfreunde nicht leicht war, da Benda — wie Gerber erzählt — an einem Nachmittage bei 18 Koncerte zu spielen hatte, so wurde er in Ermangelung eines besseren Unterkommens doch beibehalten, bis sich nach drittehalb Jahren für ihn ein Platz in der Warschauer Kapelle des Kurfürsten von Sachsen fand. Als aber August der Starke 1733 starb, verlor Benda seine Stelle. Um einen Ersatz dafür zu suchen, wandte er sich nach Dresden. Er machte hier Quanzens Bekanntschaft, und dieser gewann ihn sofort für die Privatmusik des Kronprinzen von Preußen. Da die Mitglieder dieser Hauskapelle bei der Thronbesteigung Friedrich's II. dem Berliner Opernorchester einverleibt wurden, so fand auch Benda in dem letzteren eine angemessene Stellung.

Wenn es wirklich wahr wäre, daß der Künstler einer gesicherten Lage bedarf, um seinem Berufe mit Erfolg zu leben, so könnte Benda eine Bestätigung dafür bieten. Mancher Andere würde freilich an seiner Stelle, nachdem er in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ein bequemes Leben geführt haben. Benda aber blieb rastlos thätig und suchte sich fortwährend zu vervollkommnen. In Rheinsberg wurde Graun sein Vorbild. „Noch hatte er", so berichtet Hiller, „keinen Violinisten gehört, der ihm, zumal im Adagio, so viel Genüge geleistet, wie dieser. Er bat ihn also, drei bis vier Solis hauptsächlich im Punkte des Adagios mit ihm durchzunehmen, und wurde seine Bitte gewährt. Benda betrachtete demnach Graun als seinen zweiten Lehrmeister auf der Violine".

So übertrug denn Graun den Einfluß der Dresdner und Paduaner Schule auf Benda, und dieser vererbte ihn wiederum seinen zahlreichen Schülern.

Benda's Violinspiel wird von seinen Biographen auf's Höchste gerühmt. Hiller sagt über ihn: „Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle

erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolg zog".

Schubart berichtet in seinem poetisirenden Ton Folgendes über Benda: „In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle(?) großen Genies, selber. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsere raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Als Lolly in Berlin war, spielte Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolly mit Entzücken zerfloß und ausrief: O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen".

Daß er ganz Außerordentliches im Adagiospiel leistete, geht auch aus folgender Äußerung des Violinspielers Salomon hervor: [1]) „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab".

Im höheren Alter wurde der Meister durch Gichtanfälle im Violinspiel sehr behindert. Als ihn Burney 1772 besuchte, hatte dieser Zustand bereits fünf Jahre gewährt; obwohl Benda nie mehr, selbst nicht mehr vor dem König Solo spielte, ließ er sich doch bewegen, dem Fremden ausnahmsweise ein Adagio vorzutragen. Dieser urtheilt also [2]): „Er zeigte noch vortreffliche Überbleibsel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, daß er allemal mehr

1) Allgem. mus. Ztg. v. Jahre 1799, Nr. 37. Salomon wird hier irrthümlich als Schüler Benda's bezeichnet.

2) S. Ledebur's Berliner Tonkünstlerlexikon.

Empfindungen, als Schwierigkeiten gespielt hat. Sein Spiel ist wahrhaft cantabile; in seinen Kompositionen trifft man selten eine Passage, die nicht auch gesungen werden könnte, und er ist ein so gefühlvoller Spieler, so mächtig rührend im Adagio, daß mich verschiedene große Musiker versichert haben, wie er ihnen durch sein Adagio oft Thränen entlockt habe". Dies Urtheil ergänzt der Berichterstatter folgendermaßen: „Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch sonst eines bekannten Hauptes einer musikalischen Schule: es war seine eigene, die er nach dem Muster gebildet hatte, das ihm große Sänger gaben". Letztere Behauptung ist nicht ganz wörtlich zu nehmen, da Benda, wie wir gesehen, sich nach Gelegenheit und Umständen große Instrumentalkünstler, wie Franciscello und Graun zur Richtschnur nahm. Auch mag ihm Pisendel, mit dem er in befreundetem Verkehr stand, in mancher Beziehung förderlich gewesen sein. Daneben war der Kunstgesang ihm allerdings, wie jedem andern einsichtsvollen Musiker, ein wichtiges Bildungsmittel für den Vortrag. War er doch auf dasselbe schon seit seinen Jugendjahren hingewiesen. Und selbst während der ersten Zeit seiner Thätigkeit am Rheinsberger Hofe mußte er, wie Hiller erzählt, „fast täglich bei der Kammermusik ein paar Arien singen. Weil er aber meistentheils, wenn er gesungen hatte, Kopfschmerzen fühlte, so machte er sich vom öffentlichen Singen los". Wie gut er sich indeß auf diese Kunst verstand, geht daraus hervor, daß er seine beiden Töchter zu vortrefflichen Sängerinnen bildete. Nicht minder geben davon seine Violinkompositionen, deren Gesammtzahl Gerber auf etwa hundert schätzt, ganz unzweifelhaft Zeugnis. Die langsamen, nicht ohne Empfindung und Anmuth gestalteten Sätze in denselben sind vorwiegend von gesanglich melodiösem Fluß. Freilich hat diese Eigenschaft sie nicht vor dem Geschick der Vergessenheit bewahren können. Benda's Arbeiten sind hauptsächlich im Anschluß an Tartini's Styl entstanden, und wenn sie auch zum Theil einer bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit nicht entbehren, so ist diese doch keineswegs bedeutend genug, um für den konventionellen Ductus zu entschädigen, der in ihnen vorherrscht. Die Allegrosätze bewegen sich in den, zu jener Zeit üblichen Figuren und Formeln, die für uns,

wenn ihnen nicht ein antheilerweckendes geistiges Triebwerk innewohnt, ungenießbar geworden sind. Bevorzugt werden bei Benda, wie überhaupt mehr oder minder bei allen Violinkomponisten des vorigen Jahrhunderts, die Arpeggios, welche damas in wechselreicher Anwendung oft für eine geschmackvoll freie und mannichfaltige Figuration Ersatz bieten mußten. Hier zeigt es sich recht auffallend, wie sehr die Tonkunst in gewisser Beziehung der Mode unterworfen ist. Indessen würde sich Manches von diesen Arpeggien mit Vortheil auch für die neueste Violinpädagogik verwerthen lassen, da ihr Studium die Bogenführung, welche nie genug Berücksichtigung finden kann, wesentlich fördert.

Der Name Benda findet, ganz abgesehen von dem Hauptrepräsentanten desselben, in dem Berliner Musikleben des vorigen Jahrhunderts mehrfache Vertretung. Es waren nicht weniger als sechs Mitglieder dieser Familie in der dortigen königl. Kapelle thätig, nämlich: Georg Benda, hauptsächlich Komponist (doch war er eine Zeitlang Kammermusikus), Johann Benda (Kammermusikus), und Joseph Benda (von 1786—1804 Koncertmeister), — sämmtlich Brüder Franz Benda's; sodann die beiden Söhne desselben, Friedrich Wilhelm Heinrich (Kammermusikus) und Carl Hermann Heinrich (seit 1802 Koncertmeister); endlich ist noch der Kammermusikus Ernst Friedrich Johann, ein Sohn Joseph Benda's, zu erwähnen. Mit Ausnahme Georg's und Ernst's waren sie sämmtlich Schüler des alten Franz Benda. Am meisten von ihnen zeichnete sich wohl sein Sohn Carl aus, über den Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Bd. I, S. 162 ff.) mit besonderer Rücksicht auf den Bendaschen Vortragsstyl überhaupt Folgendes mittheilt: „Endlich habe ich das längstgewünschte Glück gehabt, den Herrn Koncertmeister Benda, den wir beyde so sehr verehren, persönlich kennen zu lernen. Die verwünschte Gicht, und noch andere üble Zufälle raubten mir aber das Glück, auch die Gewalt seines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch seinen jüngeren Sohn bekannt, der das wichtige Zeugnis seines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderen hat, daß er aufs rühmlichste in die Fußtapfen seines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er spielte mir verschiedene Sonaten,

von der Composition des Herr Concertmeisters, und auch von seinen eigenen angenehmen Arbeiten, vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es ist wahr, die ächte Bendaische Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter ist: Adel, Annehmlichkeit und äußerst rührend. Jenes eigene bestehet nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langsam auf und nieder gehet, wie es die mehrsten thun, die da glauben, im Bendaischen Geschmack ihr Adagio zu spielen. Der besondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das stets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Mahlerey; die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andre anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt ist; und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmaße der Noten (tempo rubato), die in dem Gesange das Gezwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß es gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospielers selbst zu seyn; alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagio's. Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich doppelt wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird, und wo das Ohr des Zuhörers wohl hinlänglich ausgefüllt wird, das Herz aber völlig leer bleibt, dahingegen bei jenem der Zuhörer in die zärtlichste Empfindung versetzt, und oft zu Thränen gerührt wird — welch ein himmelweiter Unterschied! — Und wenn mich gleich jener in dem vorhergegangenen Allegro durch die größten Schwierigkeiten in Verwunderung gesetzt hat, und ich höre nun ein Adagio, und in diesem ganz und gar den wahren Endzweck verfehlen, muß ich da nicht jenem Meister, jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? Bey dem anderen bleibt es also bey der Bewunderung. Dieses gilt nun allgemein von allen den neumodischen Violinisten, die sich allein um Schwierigkeiten bemühen, und sich die Erregung der Bewunderung

zum einzigen Endzweck ihrer Kunst machen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bemühen, geschickte Seiltänzer zu werden, da sie Meister des edlen, erhabenen Tanzes werden können. Hat sich aber einmal ein Virtuose jenes Fach gewählt, so thut man ihm hernach unrecht (?), wenn man an ihm den Mangel eines guten Adagio's tadelt: denn dieses ist jenem so entgegengesetzt, daß man die Unmöglichkeit von der Vereinigung beyder physikalisch aus dem Baue des Arms und der Hand beweisen könnte[1] . . . . . . Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher comischer Läufe drinnen machen, sondern den Gesang des Stückes nur simpel und deutlich vortragen. Aber ich verstehe die Herren; sie fürchten sich, ihre Blöße zu zeigen, und um die todten Töne, die einen jeden Zuhörer gähnen machen würden, um diese zu verbergen, verblenden sie den Unwissenden wenigstens mit einer Menge Noten, die dieser für schwer hält. Ich habe durch diese Vergleichung die starken Allegro-Spieler gar nicht zu verachten gesucht: denn ich müßte mich selbst dadurch verachten, indem ich mich seit einigen Jahren auch auf Schwierigkeiten geübt habe, ohne aber jemals den wahren Endzweck der Musik, ich meyne die Rührung, nur einen Augenblick aus den Augen zu lassen. Sobald ich von einem Bogenstriche, wenn er mir auch noch so sehr gefiele, einsehe, daß er mir den kräftigen Zug im Adagio verderben möchte, so ließ ich ihn nach. Hierzu gehöret nun besonders das Hüpfen des Bogens, wo ich auf einen Bogenstrich viele Noten kurz abstoße, und in welchem Herr la Motte (Lamotte) bis zur äußersten Bewunderung Meister ist, womit er noch die Geschicklichkeit verbindet, Doppelgriffe, auf eben die Art gestoßen, sehr rein heraus zu bringen. Dieser Strich hingegen, so angenehm er auch dem Ohre klinget, verdirbt den Arm zum Adagio völlig, und ist dem nachdrucksvollen Bogen, der zum guten Adagio-

1) Reichardt ist uns diesen Beweis, der auch schwerlich geführt werden könnte, leider schuldig geblieben. Seine Voraussetzung beruht auf einem Trugschlusse. Geigern, die im Adagiospiel nichts leisten, fehlt der Sinn, die Anlage dafür. Hand und Arm sind es also nicht sowohl, die hier in Frage kommen, sondern vornehmlich die Gemüthsbegabung und geistige Richtung.

Spieler erfordert wird, vollkommen entgegengesetzt[1]); daher man denn auch sehr was ungereimtes begehen würde, wenn man von Herrn la Motte ein rührendes Adagio forderte, und dabey doch immer das Ohr mit jenen hüpfenden Noten zu kitzeln wünschte. Indessen habe ich mich mitten in der Bewunderung, die ich diesem geschickten Manne schuldig war, nicht enthalten können, zu bedauern, daß das unveränderliche und erhabene Vergnügen, so ein Benda durch sein Adagio gewährt, diesem — kurzdauernden, witzigen Vergnügen aufgeopfert werden mußte. Ich bewundere auch mit Erstaunen die unbeschreibliche Geschwindigkeit und unfehlbare Sicherheit eines Lolly's, die Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinigkeit und Annehmlichkeit eines Ditters, Pesch, Fränzel's u. a. m.; allein einen Cramer, der beydes so viel als möglich vereinigt, diesen bewundere ich nicht allein, sondern mein Herz fällt ihm auch bey, ich liebe ihn zugleich, indem ich ihn bewundere. Noch mehr aber zieht mich Benda zu sich hin, der gar nicht daran denkt, Bewunderung bei mir zu erregen, sondern blos nach meinem Herzen zielt, und dieses so vollkommen trifft, daß ich mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz angefüllt bin".

„Herr Carl Benda verdient also außer dem Beyfall für seine große Geschicklichkeit noch unsern ganzen Dank, daß er uns sowohl in seinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier seines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt dabey nichts mehr zu wünschen übrig, als daß sich Herr Benda bemühe, in seinen Arbeiten sowohl, als auch in seiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen; und dieses zwar nicht, um nicht bloß Nachahmer zu seyn — denn es ist Ehre genug, sich ein glücklicher Nachahmer eines so großen Meisters zu wissen — sondern vielmehr um den so sehr eingerissenen Geschmack der Neuzeit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die schöne Spielart seines großen

1) Diese Behauptung ist durch die Praxis völlig widerlegt; denn es hat genug vorzügliche Geiger gegeben, die gleich bedeutend in der getragenen Cantilene wie im Staccatospiel waren. Wenn Lamotte im Adagiovortrag nichts leistete, so lag dies jedenfalls nicht am Staccato, sondern an seinem einseitigen Talent oder Studium. Reichardt offenbart auch sogleich bei dem, was er über Cramer bemerkt, den Widerspruch seiner Worte.

Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutschen Publikums, bey einer großen Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden ist. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geschwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll — das Bendaische seyn".

Außer den Mitgliedern seiner Familie hatte Benda an namhaften Künstlern, welche die Traditionen seiner Lehre auch über Berlin hinaus und bis ins 19. Jahrhundert hineintrugen, noch zu Zöglingen: Christian Heinrich Körbitz, Mitglied der Kapelle des Markgrafen in Bayreuth; Johann August Bodinus, erster Violinist in Schwarzburg-Rudolstädtischen Diensten; Ludwig Pitscher und Johann Wilhelm Mathees, Mitglieder der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen; Adam Feichtner[1]), Koncertmeister des damals regierenden Herzogs von Kurland; Leop. Aug. Abel, geb. 1720 in Cöthen; C. W. Ramnitz in Diensten des Prinzen Wilhelm von Braunschweig; L. F. Raab und dessen Sohn Ernst Heinrich; Carl Haack und Friedrich Wilhelm Rust, Fürstl. Anhalt-Dessauischer Musikdirektor. Letzterer geb. 17. ., gest. 28. Februar 1796, war, wenigstens als Violinkomponist, der bedeutendste Sprößling dieser Schule. Die von ihm im Druck vorhandenen Violinsonaten zeichnen sich durch Gediegenheit, sowie eben so tüchtigen als wirksamen Instrumentalsatz aus, und gehören unstreitig zu dem Besten, was von deutschen Violinisten im Bereich der Violinsonate hervorgebracht worden ist.

Leopold Friedrich Raab, geb. 1721 zu Glogau, studirte einige Jahre hindurch im Breslauer Jesuitenkloster und wirkte zugleich dort als Kirchensänger. Nachdem er dann bei dem Geiger Rau die Anfangsgründe des Violinspiels gelernt hatte, begab er sich nach Berlin und vervollkommnete sich in dieser Kunst unter Benda's

1) Über Feichtner (Veichtner) finden sich Nachrichten in Reichardt's Autobiographie (Berl. Musik-Zeitung v. J. 1805, S. 313 ff.).

Leitung. Später wurde er Koncertmeister in der Kapelle des Prinzen Ferdinand. Er lebte in Berlin noch 1784. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen nach dem Muster der Benda'schen Kompositionen gefertigten Arbeiten wurde nichts gedruckt.

Sein Sohn, mit Vornamen Ernst Heinrich Otto, geb. 1750 zu Berlin, welcher gleichfalls aus der Benda'schen Schule hervorging, galt als ein Geiger von Verdienst, weil er es nach Gerber's Mittheilung verstand, die edle Benda'sche Manier mit den Anforderungen des neueren Geschmackes „auf eine vernünftige Art" zu verbinden. Er war nach vollendetem Studium gleichfalls Mitglied der Kapelle des Prinzen Ferdinand in Berlin, begab sich aber 1784 auf Kunstreisen, welche damit endeten, daß er als Kammermusikus in die Dienste des Petersburger Hofes trat. Seine Violinkompositionen scheinen nicht veröffentlicht worden zu sein.

Carl Haack erweist sich insofern von Wichtigkeit, als durch ihn und seine Zöglinge die Benda'sche Schule für Berlin bis auf die Neuzeit vererbt wurde. In Potsdam d. 18. Februar 1751 geboren, trat er, nachdem er unter Benda studirt, in die Privatkapelle des Prinzen von Preußen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II. 1782 ernannte ihn dieser zu seinem Koncertmeister. Nachdem der Prinz den Thron bestiegen hatte, wurde Haack in die königl. Kapelle als Kammermusikus eingereiht und 1796 zum Koncertmeister befördert. Mit Pension 1811 verabschiedet, starb er am 28. September 1819 zu Potsdam. Seine Schüler waren Möser, Seidler und Maurer.

Endlich werden noch zwei bemerkenswerthe Persönlichkeiten, als zur Schule Benda's gehörig, bezeichnet: Kiesewetter und Foder.

Johann Friedrich Kiesewetter, geb. in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Coburg, war Dilettant, wurde aber nichts desto weniger zu den besten Violinisten seiner Zeit gezählt. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er gegen 1754 als Beamter bei der Finanzkammer in Ansbach, wo er 1780 starb. Sein Sohn und Schüler Christoph Gottfried, geb. zu Ansbach am 24. September 1777, widmete sich der Virtuosenlaufbahn. Schon in jungen Jahren unternahm er Kunstreisen, und führte infolge dessen ein unstätes, wechselreiches Leben. Längere Zeit hielt er sich in Amsterdam

auf. Von 1805—1811 war er Koncertmeister am Oldenburger Hofe. 1815 ging er nach Hamburg. 1821 wandte er sich nach London, ohne jedoch vom Glück begünstigt zu werden. Er gerieth dort allmälig in mißliche Umstände und starb, von materiellen Sorgen bedrängt, am 27. September 1827. Von seinen Violinkompositionen hat er nichts veröffentlicht. Spohr, der seine Bekanntschaft Ende 1815 machte, bemerkt über ihn: „In Hannover machten wir die interessante Bekanntschaft des Geigers und die höchst uninteressante des Menschen Kiesewetter. Als Geiger zeichnet er sich durch ein kräftiges, sehr reines und selbst gefühlvolles Spiel aus, ohne jedoch, wie es mir scheint, wahres Gefühl für die Schönheiten der Kunst zu besitzen, als Mensch ist er der aufgeblasenste Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen ist".

Joseph Fodor, geb. 1752 zu Venloo, war der Sohn eines ungarischen Officiers, und empfing den ersten Violinunterricht von dem Organisten seines Geburtsortes. Als vierzehnjähriger Knabe wurde er Franz Benda's Schüler. 1787 war er in Paris; dort ließ er sich mit Auszeichnung hören. 1794 wandte er sich nach Rußland. In Petersburg starb er d. 3. Oktober 1828. Er veröffentlichte mehrere Violinstücke. Die ehedem berühmte Sängerin Josephine Mainville-Fodor, geb. 1793 in Paris, ist seine Tochter.

Neben Graun und Benda that sich in Berlin der Violinspieler Johann Peter Salomon durch den hingebenden Eifer hervor, mit welchem er sich angelegen sein ließ, die deutsche Kunst, insbesondere aber Haydn's Instrumentalmusik zur Geltung zu bringen, ein Verdienst, welches um so höher zu veranschlagen ist, als er mit seiner Richtung sehr isolirt dastand.[1]) Auch wird ihm nachgerühmt, daß er einer der Wenigen gewesen, die damals Bach's Violinsonaten öffentlich spielen konnten und mochten. Salomon war als Koncertmeister am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angestellt. Als dieser seine Kapelle auflöste, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte sein erstes Auftreten als Violinspieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen,

1) Vergl. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, III, 187.

ja er mußte sich dazu entschließen, als Bratschenspieler in den Koncerten mitzuwirken[1]). Erst nach und nach gelang es ihm, sich zu einer angesehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1774—85 die Koncerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Musikaufführungen in Hannover square Rooms veranstaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anstellung als Musikdirektor. Von 1791—95 stand er aber auf dem Höhepunkt seine Wirkens. Thatsächlich war er um diese Zeit eine der einflußreichsten Persönlichkeiten in dem musikalischen London. Dies verdankte er nächst seiner Tüchtigkeit und künstlerischen Intelligenz dem glücklichen Umstande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es sind die sogenannten Salomonischen — für seine Koncerte komponirte, sondern auch selbst in London erschien, um sie persönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomon's Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranstaltete der Künstler wieder eigene Koncerte, und im Jahre 1813 machte er sich um das Londoner Musikleben noch insofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Koncertinstitut, in welchem unter andern Künstlern der Neuzeit auch Felix Mendelssohn Bartholdy auftrat, und das heute noch besteht.

Salomon wurde 1745 zu Bonn geboren und zwar in demselben Hause, in welchem Beethoven das Licht der Welt erblickte.[2]) Zum Lehrer hatte er seinen Vater, und schon als dreizehnjähriger Knabe war er so vorgeschritten, daß er in der Kapelle des Kurfürsten Clemenz August angestellt werden konnte. Im Jahr 1765 verließ er indeß seine Vaterstadt und begab sich auf eine Reise, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgetheilt wurde, an den Hof des Prinzen Heinrich führte. Er starb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 28. November 1815.

An Violinkompositionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Solis, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit

---

1) Pohl's Haydn in London. Wien 1867.

2) Dieses Haus befindet sich in der Bonngasse (Nr. 20). In jenem Hause der Rheingasse (Nr. 7), welches früher als Geburtsstätte Beethoven's galt, wohnten dessen Eltern erst, als er bereits einige Jahre alt war.

spurlos untergegangen sind. Das gesammte Streben dieses Künstlers erscheint mehr auf das allgemein Musikalische als auf die Specialität des Violinspiels und der Violinkomposition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettspieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleistet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigens einen Cyklus von Quartetten für ihn komponirte.

Ein erwähnenswerther Schüler Salomon's war Friedrich Müller, geb. zu Reinsberg am 29. December 1752. Bis zum Jahre 1778 gehörte er der Kapelle des kunstliebenden Prinzen Heinrich von Preußen an. Dann begab er sich in Gesellschaft der Mara auf eine Reise nach den skandinavischen Ländern, die ihn in Folge eines Liebesverhältnisses zu seiner nachmaligen Frau, der Sängerin Carolina Friederike Walther, nach Stockholm führte. Die genannte Sängerin war nämlich mit dem Kopenhagener Koncertmeister Walther verheirathet, von dem sie sich Müller's wegen scheiden ließ. Als nun in Kopenhagen ihrer beabsichtigten zweiten Ehe Hindernisse in den Weg gelegt wurden, begab sie sich heimlich mit Müller nach Stockholm, wo die Trauung vollzogen, und das Ehepaar zugleich vom Hofe engagirt wurde. 1782 ging Müller mit seiner Frau nach England, kehrte aber im nächsten Jahr schon nach Erringung großer Erfolge in die alte Stellung zurück, in der er auch, wie es scheint, bis zu seinem Ende verblieb. Müller soll sich sowohl im Adagio- wie im Allegrospiel ausgezeichnet haben, insbesondere aber auch der Bach'schen Violinsonaten mächtig gewesen sein. Von seinen Kompositionen wurden 6 Violinsolos in Paris, und nach diesen noch andere sechs 1785 in Berlin gedruckt.

Von größerer Bedeutung als Dresden und Berlin war für die Entwickelung deutschen Violinspiels Mannheim, da aus dem dortigen Musikleben nach und nach die eigentliche nationale Schule hervorging. Die Tonkunst hatte zu allen Zeiten am pfälzischen Hofe einen günstigen Boden gefunden, stand aber besonders seit dem Regierungsantritt Karl Theodor's (1742) in Blüthe. Schubart berichtet darüber

Folgendes: „Gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts war allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtnis von 80,000 Fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtnis ist so fest gegründet, daß es kein Kurfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewunderns-werthen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Kurfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslandes erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Kurfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen...... Das Theater des Kurfürsten und sein Koncertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Kompositionen seiner eigenen Meister ab, so daß es keinen Ort der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Kurfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten".

Die erste bedeutungsvolle Gestalt, welche uns aus dem Geiger-chor dieses Orchesters entgegentritt, ist Johann Karl Stamitz, geb. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, gest. 1761 (nach anderen 1776), in Mannheim. Er wird als Begründer der Mannheimer Violinschule betrachtet. Der Sohn eines Schullehrers und Stadt-kantors, war er bereits in jungen Jahren mit Musik beschäftigt, und sowohl im Violinspiel wie auch in der Komposition der Schüler seines

Vaters. Über seine weitere Kunstbildung ist nichts bekannt. Wir wissen nur, daß er gegen 1745 als Koncertmeister in die Mannheimer Kapelle trat. Auch über seine Amtsthätigkeit ist kaum eine Spur von Licht verbreitet. Selbst bei Schubart, der sonst ziemlich eingehend über die vorzüglichsten Mitglieder der Mannheimer Hofmusik urtheilt, findet sich nur folgendes, sehr allgemein gehaltenes Raisonnement: „Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Koncerte, Trios, Solis, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehn, ob sie gleich eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studirt; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Komponisten zu einem beschämenden Muster dienen könnten." Mit der letzteren Bemerkung wird man es nicht allzugenau nehmen dürfen. Als sie niedergeschrieben wurde, gab es schon andere Meister in Deutschland, von Italien nicht zu reden, deren Werke zum Studium nicht nur in Betreff der Bässe, sondern auch sonsthin empfehlenswerther waren, als gerade die Erzeugnisse Stamitzens.[1]) Die Gestaltung derselben hat allerdings etwas Normales, dabei sind sie aber so altväterisch philisterhaft, trocken und allen Inhaltes baar, daß es nicht Jedermanns Sache wäre, sie als Muster, wenn auch nur in Betreff der Bässe, aufzustellen. Offenbar nahm sich Stamitz als Tonsetzer die Werke italienischer Meister, insbesondere diejenigen Tartini's, zur Richtschnur. Ein echt deutscher Zug ist indessen seinen Arbeiten nicht abzusprechen, und dies möchte die bemerkenswertheste Seite daran sein, die auch jedenfalls Veranlassung gegeben hat, ihn als den „Stammvater des deutschen Violinspiels" zu bezeichnen. Allein man darf hierbei keineswegs an eine schon selbstständig ausgebildete nationale Richtung denken, und muß sich vielmehr vergegenwärtigen, daß auch das Mannheimer Violinspiel zu jener Zeit noch ganz entschieden in dem Mutterboden der italienischen Kunst wurzelte. Und wenn auch die Mannheimer Schule für die Emancipirung vom wälschen Einfluß

1) Fétis giebt ein vollständiges Verzeichnis seiner Kompositionen.

am geeignetsten sich erwies, weil in ihr hauptsächlich deutsche Geiger wirkten und gebildet wurden, so erfolgte eine völlige Befreiung von dem fremden Elemente doch erst mit Ende des 18. Jahrhunderts.[1])

Unter Stamitzens zahlreichen Schülern sind zu nennen: seine beiden Söhne Karl und Anton, sowie Christian Cannabich.

Karl Stamitz, geb. 7. Mai 1746, gest. 1801, nimmt unser Interesse nicht weiter in Anspruch, da er, obwohl ursprünglich Violinist, seinen Ruf als Bratschist und Viola d'amour-Spieler begründete. Von seinem Bruder Anton, geb. 1753 in Mannheim, weiß man nur, daß er sich als Violinspieler und Komponist auszeichnete, und in Paris der Lehrer Rudolph Kreutzer's wurde.

In Betreff Christian Cannabich's giebt uns Schubart genauere Mittheilungen. Er sagt von ihm: „Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden. Es fällt außerordentlich schwer, das originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht Tartinische Steifigkeit (?), noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos, als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsekte hervorgebracht."

Cannabich war indessen, soweit wir zu urtheilen vermögen, nicht sowohl ein außerordentlicher Solospieler, als ein vorzüglicher Koncertmeister und Lehrer, eine Erscheinung, die überhaupt charakteristisch für deutsche Violinisten ist. Während die italienischen Geiger und, wie wir später sehen werden, auch die französischen mit unverkennbarer Vorliebe dem Solospiel ihre Kräfte widmeten, waren die deutschen, ohne das letztere gerade zu vernachlässigen, durch die gesammte Entwickelung der nationalen Musik und deren tiefen kombinatorischen Geist, namentlich seit Mitte des vorigen Jahrhunderts,

---

1) In Hiller's „Wöchentlichen Nachrichten", Jahrg. 2, S. 167, findet sich ein Mitgliederverzeichnis der pfälzischen Kapelle vom Jahre 1767, in welchem Chr. Cannabich und Jos. Toeschi als Koncertmeister, Ignaz Fränzl und Danner als erste, und Wilh. Cramer, sowie Karl und Anton Stamitz als zweite Geiger aufgeführt sind.

vorwiegend auf die Verfolgung allgemeinerer tonkünstlerischer Tendenzen hingewiesen. Es wurden ihnen von den schaffenden Tonmeistern Aufgaben gestellt, deren Bewältigung mehr voraussetzt, als die einseitige Thätigkeit des Solospielers, nämlich eine ernstere, von selbstischen Zwecken befreite Richtung, sowie eine gründliche und umfassende musikalische Durchbildung. Dieses Erfordernis setzte einerseits der Verbreitung des reinen Virtuosenthums in Deutschland einen festen Damm entgegen, der nur in vereinzelten Fällen durchbrochen wurde, und erzeugte andererseits die allgemeinere Herausbildung eines gediegenen Musikerthums, wie denn Deutschland thatsächlich vorzugsweise das Vaterland der guten Musiker ist. Nothwendig mußten in dieser Beziehung die deutschen Koncertmeister, welche noch bis tief in dieses Jahrhundert hinein die eigentlichen Lehrmeister im Orchester- und Ensemblespiel waren [1]), mit gutem Beispiel vorangehen. Wir sahen schon, daß Pisendel, Graun und Benda neben ihrer Thätigkeit als Violinisten hauptsächlich für Ausbildung des Orchesterspiels wirkten. Auch von Cannabich wird dies besonders gerühmt. Schubart berichtet, daß er von der Natur selbst zum Koncertmeistar gebildet sei und daß in der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern sein vorzüglichstes Verdienst bestehe. Dann sagt er weiter von ihm: „Das mit Recht so hochberühmte pfälzische Orchester hat diesem Manne das Meiste von seiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten besser markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer so einschneidend gemacht, und die Katarakte des Harmoniestromes in seiner höchsten Höhe anwirkender vorgetragen, als hier. Die meisten jungen Mitglieder dieses trefflichen Musikchors sind Cannabich's Zöglinge. Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als

---

1) Heute zu Tage ist es üblich geworden, die Orchesterdirigenten vom Klavier herbeizuholen. Musiker aber, die ihr ganzes Leben **nur** an diesem Instrumente zugebracht haben, können unmöglich klare Vorstellungen vom Orchesterorganismus und dessen Handhabung besitzen. Oft haben diese Herren nicht einmal ausreichendes Gehör und Taktgefühl. Ausnahmen hiervon können eben nur die Regel bestätigen.

Cannabich. Er besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hinplätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland bereiste, zu sagen: Preußische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewunderte Mann ekstatisch aus: „Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik".

Die Behauptung Schubart's, daß Cannabich der Erfinder aller jener von Europa bewunderten Zaubereien in Betreff der Orchestertechnik sei, erscheint sehr zweifelhaft, wenn man andere in seinen Schriften befindliche Mittheilungen dagegen hält. So sagt er an einer andern Stelle: „Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte. Das Staccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Kolorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum ersten Male anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt".

Wenn man sich bei diesem Citat erinnert, daß Cannabich sich auf Kosten des Kurfürsten von Mannheim von 1760—63 in Neapel aufhielt, um dort unter Jomelli's Leitung Studien zu machen, so liegt die Annahme sehr nahe, daß er „jene Zaubereien" des Orchesterspiels zur Hauptsache dort kennen gelernt hatte, wodurch indeß seine Bedeutung für die Ausbildung der deutschen Orchestermusik keineswegs

geschmälert werden kann. Interessant und wichtig ist es immerhin, zu erkennen, daß auch in dieser Beziehung ein Anstoß von Italien ausging.

Cannabich war auch Komponist und Schubart charakterisirt ihn in dieser Beziehung folgendermaßen: „Cannabich verbindet mit der schönsten Kunsteinsicht das beste deutsche Herz. Man muß ihn sprechen und seine Kompositionen selbst vortragen hören, um darüber richtig urtheilen zu können. Ein einziger falscher Strich, schiefe Bogenlenkung kann seinen Stükken, die ganz originell sind, einen falschen Karakter geben, und daher auch falsche Urtheile darüber veranlassen. Ich habe sie in der höchsten Vollkommenheit vortragen hören und mir schienen sie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunst, als tiefes Schöpfen aus dem kristallenen Meere der Harmonie selbst zu verrathen. Seine Symphonien vom ganzen pfälzischen Orchester vorgetragen, schienen mir damals das Non plus ultra der Sinfonie zu sein. Es ist nicht bloß Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreischt, es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Theile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, sondern von niederstürzenden, bleibenden Wirkungen erschüttert und durchdrungen".

Bei anderer Gelegenheit bemerkt Schubart dagegen: „Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Kolorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner Kompositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in 50 Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Cannabich ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß kompilirt, und seine Kompilationen zerstäuben; Genie erfindet — und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabich's schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank". Zur richtigen Würdigung der letzteren Bemerkung ist in Betracht zu ziehen, daß Schubart ein eifriger Diener des Bachuskultus war. Indessen gesteht er trotzdem mit liebenswürdigem Gerechtigkeitssinn zu, daß Cannabich es in produktiver Hinsicht mit Wassertrinken dennoch

weiter gebracht habe, als Toeschi, der zweite Koncertmeister im Mannheimer Orchester, mit Weintrinken. Übrigens geht aus den theilweis sich widersprechenden Bemerkungen Schubart's über Cannabich hervor, daß seine Urtheile häufig mehr der augenblicklichen Stimmung als festen Kunstprincipien entsprangen. Cannabich's Kompositionen machen uns heute den Eindruck sorgsam und studiengerecht ausgeführter, doch völlig trockener und gehaltloser Arbeiten.

Dieser Violinmeister wurde 1731 (nach anderen 1724) in Mannheim geboren und starb nach Lipowski [1]) 1798 in Frankfurt, nach Gerber 1797 in München. Er begab sich nach letzterer Stadt, wie Lipowski berichtet, mit dem Hofe 1778, nachdem er 1765 zum Koncertmeister bei der italienischen Oper, 1775 aber zum Musikdirektor ernannt worden war. [2]) Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, welcher ihn später der Lehre Stamitzens theilhaftig werden ließ. Ein weiterer Zögling des letzteren und Cannabich's war Wilhelm Cramer, der als besondere Zierde der Mannheimer Schule gilt. Konnte er auch als Tonsetzer mit seinem Sohne nicht wetteifern, dessen klassische Pianoforteetüden heute noch Gegenstand ungetheilter Anerkennung sind, so war er doch sicher ein ebenso vorzüglicher ausübender Künstler als dieser aus der Clementischen Schule hervorgegangene Meister. Sein Violinspiel wird ebensosehr gerühmt, wie seine seltene Befähigung zum Koncertmeister. Schon im siebenten Jahre konnte Wilhelm Cramer sich als Solospieler hören lassen. Einige Jahre später begab er sich auf eine Kunstreise nach Holland und trat dann in die Mannheimer Kapelle, der er bis 1773 angehörte. In diesem Jahre wurde er durch den Londoner Koncertunternehmer J. C. Bach veranlaßt, die Themsestadt zu besuchen. Hier fand sein Spiel so großen Beifall, daß er sich entschloß, ganz von Mannheim nach London überzusiedeln. Er wurde bald eine vielbegehrte Persönlichkeit und bekleidete zunächst das Dirigentenamt der Hofkoncerte in Buckinghamhouse und Windsor. Dann wurde er Vorspieler an der italienischen Oper und an den Koncerten für „alte Musik" so wie

1) S. dessen Tonkünstlerlexikon.

2) Gerber giebt, jedenfalls irrthümlich, an, daß Cannabich 1765 an die italienische Oper „nach München" berufen worden sei.

der Gesellschaft „Musical-Fund“ (später Royal Society of Musicians). Eine Zeit lang stand er gleichfalls den Professional- und Pantheon's-Koncerten leitend vor. Die Direction bei den letzteren mußte er an Salomon abtreten, wie er denn auch bei der italienischen Oper seine Stelle verlor, als Viotti, in London ein Asyl suchend, für dieselbe gewonnen wurde. Die letzten Lebensjahre des Künstlers gestalteten sich, gleichwie bei so vielen in der englischen Hauptstadt wirkenden Musikern, sehr trübselig. Freunde mußten sich seiner annehmen, um ihn vor äußerster materieller Noth zu schützen. Unter so traurigen Umständen starb er am 5. Oktober 1799. Geboren war er zu Mannheim 1745, nach anderen Angaben 1743.

Über Cramer's Spielweise bemerkt Schubart: „Wilhelm Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dies Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswerthen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andre Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg (?) und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präzision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzerfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolly weit hinter sich. Cramer setzt seine Concerte, Sonaten und Solos alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack“. Zur Ergänzung der letzteren Bemerkung berichtet Pohl,[1]) daß J. C. Bach in London angeblich „die letzte Feile an Cramer's Kompositionen angelegt habe“. Übrigens wird heute wenig darauf ankommen, inwieweit dies begründet ist oder nicht, da Cramer's inhaltsleere, gänzlich veraltete Violinkompositionen, von denen Fétis ein specielles Verzeichnis giebt, für

1) Haydn und Mozart in London. Wien, Gerold 1867.

die Nachwelt völlig bedeutungslos geworden sind. Dagegen zählt Cramer zu denjenigen deutschen Violinmeistern, die sich für Hebung des Londoner Musiklebens im vorigen Jahrhundert hochverdient gemacht haben.

Als ein Schüler Cannabich's ist hier noch dessen Sohn Karl, geb. 1771 in Mannheim, zu nennen. Später unterrichtete ihn Friedrich Eck. In der Theorie und Komposition waren Grätz und Peter Winter seine Lehrer. Nachdem er Hofmusikus in München gewesen und eine zweijährige Studienreise in Italien gemacht, wurde er 1796 Musikdirektor in Frankfurt. In gleicher Eigenschaft kehrte er 1801 nach München zurück. Er starb dort am 1. Mai 1806.

Neben Stamitz, dem Vater, machte sich unter den älteren Geigern des Mannheimer Orchesters in Ignaz Fränzl (auch Fränzel) eine zweite, für das deutsche Violinspiel wichtige Persönlichkeit geltend. Man kennt weder Lehrer noch Bildungsgang dieses Künstlers. Da er jedoch in Mannheim geboren wurde — 3. Juni 1736 — (sein Todesjahr ist unbekannt), so darf mit Grund angenommen werden, daß er sich unter den Einflüssen der von Stamitz ausgehenden Wirksamkeit entwickelte. Am 28. November 1750 trat Fränzl in die kurfürstliche Kapelle. Einige Jahre später wurde er Koncertmeister und endlich Hofmusikdirektor. Bei Gerber findet sich außerdem die Notiz, daß er 1790 als erster Direktor des Mannheimer Theaterorchesters fungirte. Daß er ein tüchtiger Violinist gewesen, dafür sprechen mehrfache in Deutschland, Frankreich und England mit Erfolg unternommene Kunstreisen. Lipowski bemerkt von ihm: „Er gehörte unter die ersten Violinspieler seiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und seine Kenntnisse auf dem Griffbrette der Violine beweisen die künstlichen Passagen in den von ihm verfertigten Violinkoncerten, vorzüglich aber die Bildung seines Sohnes Ferdinand". Weniger günstig lautet das Urtheil im Berliner musik. Wochenblatte vom Jahre 1791 über ihn: „Sein Spiel ist zwar feurig und brillant, sein Strich fest und kräftig und sein Ton rein und voll, aber Alles mehr orchestermäßig als virtuos und ohne den zarten schmelzenden Gesang, wodurch die Violine so wunderbar wirkt". Als Tonsetzer war Ignaz Fränzl namentlich in Betreff der Violine thätig.

Größere Bedeutung hatte in ausübender und produktiver Hinsicht sein Sohn Ferdinand. Über diesen berichtet Schubart: „Frenzel ist ein Geiger der Liebe; man kann nichts süßeres, einschmeichelnderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen. Er ist einer der lieblichsten Violinisten unserer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delikatesse und reizende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sklave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandais, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Lolly's seine".

In der Allgem. musik. Ztg. vom Jahre 1803 (Nr. 18) heißt es in einem Bericht aus München: „Fränzl spielt mit Feuer und Ausdruck, sein Ton ist schmelzend und rührend, sein Vortrag zart und geschmackvoll. Sehr verschieden ist seine Manier von jener des Herrn Eck. Dieser geht mehr ins Große, sein Spiel ist für große Säle berechnet, er sucht durch kühne, aber mit Einsicht hingeworfene Massen über den Beifall des Zuhörers zu gebieten. Herrn Fränzel's Spiel ist ruhiger, stiller; durch schmeichelnde Verzierungen, sanfte Wendungen, sucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht seinen eignen Gang, und ist darin zu loben. Die hohen Töne der Violine des Herrn Fränzl scheinen uns etwas quiekend und schreiend. Die Mitteltöne aber sind unbeschreiblich süß und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er sehr artig und geschmackvoll vor. Doppelgriffe, die er sehr liebt, sind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war fast im Geschmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jetzt eine neue Sache ist, eine schöne Wirkung".

Großes Interesse bietet folgende aus dem Jahre 1802 herrührende

Kritik Spohr's über Fränzl, den er in Petersburg hörte: „Der vorzüglichste Geiger, der damals in Petersburg anwesend war, ist Fränzl. Er hält die Violine noch nach der alten Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe spielen. Dazu kommt, daß er den rechten Arm sehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel ist rein und sauber. Im Adagio macht er viele Läufer, Triller und andere Verzierungen mit einer seltenen Deutlichkeit und Delikatesse. Sobald er aber stark spielt, wird sein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langsam und zu dicht am Stege führt, und ihn zu sehr auf die Saite drückt. Die Passagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechselung von Stärke und Schwäche".

Als Spohr Fränzl 1815 in München wiederum hörte, fand er Veranlassung, über ihn zu bemerken: „Herr M. D. Fränzel spielte sein altes Violinkoncert mit Janitscharenmusik. Die Komposition ist in dem süßlich faden Geschmack der Pleyl'schen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Eben so veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt".

Eine Vergleichung der vorstehenden Urtheile ergiebt, welch einen bedeutenden Umschwung das Violinspiel zu Anfang dieses Jahrhunderts erfahren hatte. Den höher gespannten Anforderungen vermochte ein in seinen jüngeren Jahren so beliebter Künstler wie Fränzl nicht mehr gerecht zu werden.

Ferdinand Fränzl, geb. 24. Mai 1770 in Schwetzingen, trieb das Violinspiel, in welchem der Vater ihn unterwies, seit dem fünften Lebensjahre. Zwei Jahre später ließ er sich am Mannheimer Hofe bereits als Solospieler hören und 1782 wurde er zum Kammermusikus ernannt. Bald begab er sich, zunächst (1785) in Gesellschaft seines Vaters, auf Kunstreisen. In Straßburg angelangt, benutzte er die Gelegenheit, bei Richter und Pleyel theoretischen Unterricht zu nehmen. Hierauf besuchte er Frankreichs Hauptstadt, in der er sich jedoch nicht Geltung verschaffen konnte, weil Paris damals eine nicht

geringe Anzahl auserlesener Geiger besaß, an deren Spitze Viotti stand. Er wandte sich alsbald nach Italien, namentlich um unter Leitung des Pater Mattei in Bologna Kompositionsstudien zu machen, und besuchte dann die Städte Rom, Neapel und Palermo. 1792 kehrte er in die Heimath zurück, um an Karl Cannabich's Stelle zu treten. Mehrere Jahre lebte er hier ruhig, dann trieb es ihn wieder hinaus in die Ferne, und nachdem er sich längere Zeit in Offenbach aufgehalten hatte, begab er sich 1802 auf den Weg nach Petersburg und Moskau, Städte, die seit Ende des vorigen Jahrhunderts neben Paris und London wegen ihrer pekuniären Ergiebigkeit immer häufiger von renommirten ausübenden Künstlern besucht wurden.

Zu Ende 1806 traf Fränzl wieder in München ein und übernahm dort die Dirigentenstelle am Hoftheater. Diese war so eben erst durch den Tod des Sohnes Christian Cannabich's, Karl, in dessen Funktion Fränzl schon einmal getreten, erledigt worden.

Neben seiner amtlichen Thätigkeit führte Fränzl von hier ab nicht minder ein bewegtes Wanderleben als Violinspieler, welches ihn nach Paris, Amsterdam, Wien und Leipzig führte. Auch eine zweite italienische Reise unternahm er 1823. Im folgenden Jahre war er wieder in München. Trotz seines vorgerückten Alters fand er indessen immer noch keine Ruhe. Er wandte sich nach Genf, dann wieder in seine Heimath und wählte endlich Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte. Hier starb er im November 1833.

Unter seinen zahlreichen Kompositionen giebt es einige Koncerte für die Violine, die sich im Hinblick auf gewandte formelle Gestaltung und fließenden Styl, sowie anmuthige, gefällig ansprechende Erfindung vortheilhaft von den meisten damaligen gleichartigen Produktionen auszeichnen. Unverkennbar in ihnen ist der Einfluß Viotti's. Ihre Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit wurde indeß ebensosehr durch die Hauptvertreter der pariser Schule, sowie durch Spohr's epochemachendes Auftreten verdunkelt und dermaßen in den Hintergrund des Musiklebens gedrängt, daß sie nicht jene Verbreitung fanden, die ihnen unter günstigeren Umständen wohl zu Theil geworden wäre.

Aus der Lehre Ignaz Fränzl's ging außer dessen Sohn noch der zu Anfang dieses Jahrhunderts vielgenannte Geiger Friedrich

Wilhelm Pixis, geb. 1786 zu Mannheim, hervor. Er begann bereits als fünfjähriger Knabe seine Studien, zunächst unter Leitung eines gewissen Ritter, setzte sie dann bei dem Violinisten Luci in Offenbach fort und vollendete sie mit Hilfe Fränzl's. In seinem neunten Jahre ließ er sich schon öffentlich hören und alsbald begab er sich in Gesellschaft seines Vaters und Bruders, des berühmten Klavierspielers Johann Peter Pixis, auf eine längere Kunstreise, die über Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Cassel, Braunschweig und Bremen nach Hamburg führte. Hier traf die Künstlerfamilie 1798 ein, und Fr. W. Pixis benutzte die sich darbietende Gelegenheit, bei Viotti, der damals gleichfalls in Hamburg war, noch eine Zeitlang zu studiren. Spohr, der ihn 1802 in Königsberg hörte, schrieb damals in sein Tagebuch über ihn folgende Zeilen nieder: „Sein Ton ist kraftlos und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine schlechte Bogenführung. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche (eine damals viel verbreitete Gewohnheit) und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche und die Nüancen von *p* und *f* fallen bei seinem Spiele ganz fort. Seine Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren wehthaten". Spohr fügte später vorstehenden Bemerkungen hinzu: „Auf diese sicher viel zu harten Urtheile wird mein Lehrer (Franz Eck) wohl eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. P. hatte sich, als ich ihn 10 Jahre später in Wien wieder sah, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Konservatorium zu Prag als tüchtiger Lehrer". Diese, eines Spohr durchaus würdige Berichtigung entspricht vollkommen dem allgemeinen Urtheile über Pixis' Leistungsfähigkeit. Es bleibt noch zu bemerken, daß der Künstler, nachdem er 1804—1806 in dem Mannheimer Orchester thätig gewesen, über Wien nach Prag ging, und hier die Leitung des Violinunterrichts an der Musikschule übernahm, bei welcher er bis zu seinem Tode, den 20. Oktober 1842, rühmlich wirkte.

Der letzte bedeutsame, noch direkt aus der Mannheimer Schule herstammende Violinist, welchen wir hier zu berücksichtigen haben, ist

Johann Friedrich Eck, geboren 1766 zu Mannheim. Sein Vater stammte aus Böhmen und wurde wahrscheinlich durch Stamitz in die Mannheimer Kapelle gezogen, in welcher er als erster Hornist angestellt war. Seinen Sohn unterrichtete zuerst der kurpfälzische Kammermusikus Christian Danner, jener Künstler, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Karlsruhe als Koncertmeister am markgräflich badenschen Hofe wirkte. Dieser erwarb sich das Verdienst, aus seinem Schüler einen Meister zu machen, welcher zu den ausgezeichnetsten deutschen Violinisten des vorigen Jahrhunderts zu zählen ist. 1778 stand Eck in der Münchener Kapelle, der er zehn Jahre lang angehörte; dann übernahm er die Direktion beim Nationaltheater. Nachdem er sich 1801 verheirathet und seine Stellung aufgegeben hatte, verließ er Deutschland für immer, um in Paris eine neue Heimath zu suchen. Seit jener Zeit verscholl er. Seine Violinkompositionen stehen ziemlich auf einem Niveau mit denen Ferdinand Fränzl's, doch sind sie trockner wie diese.

Über seine vorzügliche Leistungsfähigkeit als Violinist giebt Reichardt in seiner musik. Monatsschrift folgende Auskunft: „Er besitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was jetzt so wenige haben: großen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daselbst hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt".

Eck wurde indes für das deutsche Violinspiel nicht sowohl durch seine eigenen Leistungen von Wichtigkeit, als vielmehr durch die Ausbildung seines jüngeren Bruders Franz, den wir als Lehrmeister Ludwig Spohr's besonders zu schätzen haben.

Franz Eck, 1774 in Mannheim geboren, trat nach absolvirter Lehrzeit in die Münchener Kapelle. Eigenthümliche Privatverhältnisse zwangen ihn aber, die bayrische Residenz 1801 für immer zu verlassen. Er begab sich auf Reisen, koncertirte während des Jahres 1802 in Deutschland, namentlich in Hamburg und Berlin, und ging dann in Begleitung L. Spohr's nach Petersburg. Hier fand er 1803 als Soloviolinist am kaiserl. Hofe eine Stellung. Doch schon ein

Jahr später überfiel ihn eine Geisteskrankheit, infolge deren er nach Deutschland zurückgebracht wurde. Er starb 1809 oder 1810 im Irrenhause zu Bamberg.[1])

Über sein Spiel bemerkt Spohr: „Die Abwechselung von Stärke und Schwäche in seinen Tönen, die Deutlichkeit in seinen Passagen, die geschmackvollen Verzierungen, womit er selbst die unbedeutendste Komposition zu heben weiß, verleihen seinem Spiel einen unwiderstehlichen Reiz. Sein Spiel war gesetzt, kraftvoll und doch immer wohlklingend". Daß aber Eck trotz alledem kein besonderer Musiker war, ersehen wir aus einer andern Mittheilung seines Schülers, in der es heißt: „Beim Einüben dieser Duette mit Eck wurde es mir zuerst klar, daß mein Lehrer, wie so viele Geiger der französischen Schule, doch kein durchgebildeter Künstler war; denn so vollendet er auch seine Koncertsachen und einige andere, ihm von seinem Bruder eingeübte Kompositionen vortrug, so wenig verstand er es, in den Geist fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei diesen Duetten füglich ein Rollentausch stattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie sie vorzutragen seien. Auch merkte ich bei einem Kompositionsversuch, den Eck machte, daß dieser unmöglich der Komponist der Violinkompositionen und Quartette sein könne, die er bisher für seine Kompositionen ausgegeben hatte. Später erschienen auch die Koncerte unter dem Namen des ältern Eck und die Quartette unter dem Danzi's in Stuttgart".

Franz Eck scheint in der That wenig komponirt zu haben; wenigstens wurde von ihm nichts veröffentlicht, und Fétis spricht nur von einem Koncerte seiner Arbeit, dessen Manuskript er zufällig besitzt. Daß er dennoch sich als Tonsetzer bei Spohr, und zwar mit fremden Kompositionen, in Respekt zu setzen versuchte, ist freilich eben so abgeschmackt als lächerlich.

Durch Cannabich, den Vater und Sohn, Ferdinand Fränzl und Joh. Friedrich Eck wurde, wie aus den vorhergehenden Mittheilungen

1) L. Spohr's Selbstbiographie.

ersichtlich ist, die Mannheimer Violinschule infolge der 1777 vollzogenen Vereinigung Baierns mit der Kurpfalz nach München verpflanzt, da der Hof die besten Kräfte mit sich nach der letzteren Stadt führte. Mannheims bisherige Bedeutung als Residenz und Mittelpunkt einer vorzüglichen Musikpflege erlosch hierdurch. Es blieb dort nur ein ansehnliches Musikchor zum Dienst des Mannheimer deutschen Theaters zurück. Wenn auch Münchens musikalische Bedeutung durch diese künstlerische Bereicherung wesentlich gehoben wurde, so befand sich die Tonkunst dort doch vorher schon in gutem Zustande. Kurfürst Karl Albrecht von Baiern, der spätere Kaiser Karl VII., war, wie uns Schubart berichtet, selbst ein Kenner der Tonkunst. „Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben, die man natürlicherweise lobte, weil er Kaiser war. Er ließ (nach damaliger Sitte) viele fremde Sänger und Virtuosen aus Italien kommen. Aber die traurigen Schicksale, die er später erlitt, haben Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Unter seinem Sohn Maximilian Joseph hob sich die Musik wieder. Dieser Kurfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Koncerten immer die Violine mit und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Er berief Tozzi als Kapellmeister". So war denn, als die Mannheimer Künstler herbeizogen, in München ein wohlbestellter Boden für die musikalische Thätigkeit bereit.

Unter den Violinspielern bei der Münchener Hofmusik zeichneten sich vor allen die Gebrüder Cröner (von Maximilian Joseph 1749 in den Adelstand erhoben) und Holzbogen aus. Der älteste Cröner, mit Vornamen Franz Ferdinand, wurde 1718 in Augsburg geboren. Sein Vater war fürstbischöflicher Hofmusikus. Im Augsburger Jesuitenkloster erzogen, pflegte er nebenbei unter väterlicher Anleitung das Studium mehrerer Instrumente, unter denen ihn besonders die Violine anzog. Kurfürst Karl Albrecht von Baiern schickte ihn, nachdem er ihn 1737 sammt seinem Vater als Hof- und Kammermusikus in Dienst genommen, zur weiteren Ausbildung nach Italien. Er kehrte als trefflich geschulter Violinist von dort zurück und bereiste

darauf mit seinen Brüdern einen großen Theil der europäischen Länder. Nach Kaiser Karl's VII. Tode beförderte ihn Maximilian Joseph zu seinem Koncertmeister und Musikdirektor. Er starb in München den 12. Juni 1780.

Franz Karl Cröner, der zweite Bruder, geb. 1722 in Augsburg, war zuerst Kammerdiener beim Reichsprälaten Münchsroth, trat aber 1747 als Kammermusikus in die Kapelle Maximilian's III. Er spielte vorzugsweise die Violine und Viola da Gamba, war auch Komponist und veröffentlichte 1760 VI Violintrios in Amsterdam. An Manuskripten hinterließ er Koncerte, Symphonien, Quartette rc. 1787 am 5. December erfolgte sein Tod.

Der jüngste Cröner endlich, Johann Nepomuk, geb. 1735 in München, wurde durch seinen Bruder Franz Ferdinand gebildet, und war besonders stark im Ton und delikaten Vortrag. Lipowsky berichtet, daß er am 24. Juni 1785 starb, während Gerber ihn noch 1786 als Vicekoncertmeister in der Münchener Kapelle wirken läßt. Schubart meldet uns von ihm, „daß er erster Koncertmeister des Kurfürsten und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine war. Der Kurfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie gespielt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Cröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Kurfürst sah den Unfug wohl, aber steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Cröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag“. An anderer Stelle bemerkt derselbe Berichterstatter: „Koncertmeister Cröner — nun tod! — war ein angenehmer Solospieler, nur zu tändlend; sein Bogen zog die Noten nicht mit der Wurzel heraus, sondern berührte blos ihre Spitzen. Das zu häufig angebrachte

Tempo rubato machte seinen Vortrag muthwillig, und nicht schön. Als Koncertmeister übertraf ihn der selige Holzbogen weit".

Wahrscheinlich mußte Cröner, nachdem die Mannheimer Künstler der Münchener Kapelle einverleibt worden, wegen seiner Unzulänglichkeit als Koncertmeister in eine sekundäre Stellung treten, und so könnte Gerber gleichfalls Recht haben, ihn als Vicekoncertmeister zu bezeichnen.

Joseph Holzbogen empfing seine Ausbildung in Padua bei Tartini; zu dem er 1753 (nach Lipowsky 1759) auf Antrieb seines Fürsten, Herzog Clemens von Baiern, ging. Bei seiner Rückkehr in die Heimath wurde er (1762) zum Hofkoncertmeister in München ernannt. Burney, der ihn dort hörte, berichtet: „Holzbogen besitzt eine große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument und hat mehr Feuer, als man bei jemand aus der Tartinischen Schule erwartet, welche sich mehr durch Delikatesse, Ausdruck und sehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechselung auszuzeichnen pflegt". Lipowsky bemerkt dagegen, freilich nur vom Hörensagen, über ihn, „daß er zwar Finger und Bogen in seiner Gewalt hatte, die Triller und Doppeltriller gleich gut machte, und die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit rein ausführte, allein keinen rührenden Ausdruck hervorzubringen, und keinen edeln Geschmack in sein Spiel zu bringen verstand". Von seinen Kompositionen wurde nichts veröffentlicht. Er starb zu München 1779.

Die Bemühungen der Mannheimer Schule für die Entwickelung eines national deutschen Violinspiels fanden sehr bald auch entsprechende theoretische Ergänzung durch die verdienstlichen Bestrebungen Leopold Mozart's, dessen Name schon allein durch die musterhafte Kunstbildung seines Sohnes Wolfgang Amadeus verewigt ist. Leopold Mozart wurde am 14. November 1719 in Augsburg geboren, und starb am 28. Mai 1787 in Salzburg. Nachdem er sich den juristischen Studien gewidmet, trat er in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg und versah hier bis zu seinem Tode die Funktionen des Koncert- und Vicekapellmeisters. Er war kein musikalisches Genie, aber, was auch unschätzbar ist, ein Mann von tüchtiger

Bildung, hellem, scharfem Verstande, tiefer Einsicht in die Forderungen seines Berufs, gewissenhaftester Pflichttreue und von unbestechlichem künstlerischem Ernst. Diese Eigenschaften befähigten ihn in seltenem Maße zur musikalischen Pädagogik, und wie er sie geübt, beweist nächst der Jugendgeschichte seines Sohnes die von ihm vorhandene Violinschule.[1] Sie wird allen wesentlichen, an ein derartiges Werk zu stellenden Forderungen gerecht und verbindet Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, folgerichtige methodische Führung des Lehrenden und Lernenden durch alle Theile der Violintechnik, so weit dieselbe damals entwickelt war, mit gediegenen, von echt musikalischem Geiste getragenen Maximen und Anschauungen, und warmer, eindringlicher Hingebung an die Sache. Natürlich ist von dem Inhalt dieser Arbeit im Laufe der Decennien Manches veraltet, allein der Kern derselben bleibt unvergänglich, denn es sind die wahren Principien der Kunst, die Mozart aufstellt. So ist denn unzweifelhaft, daß die Mozart'sche Violinschule einen sehr wichtigen Faktor für die Entwickelung des deutschen Geigenspiels im vorigen Jahrhundert bildete, um so mehr, als sie lange Zeit hindurch das einzige deutsche Lehrbuch dieser Art war, des Umstandes nicht zu gedenken, daß sie mehrmals, und zwar in den Jahren 1756, 1770 und 1785, wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem erschienen in Wien 1791 und 1804 — in letzterem Jahre gleichfalls in Leipzig — neue Ausgaben davon, und daß das Werk auch im Auslande hohe Schätzung fand, beweisen die Übersetzungen desselben ins Französische und Holländische. Hatte Geminiani, dessen Violinschule[2]) 16 Jahre vor der Mozart'schen erschien, in diesem Fache den Ruhm der Priorität für sich, so gebührt seinem deutschen Nachfolger das unbestrittene Verdienst, gründlicher, ausführlicher, sowie logischer und namentlich glücklicher in der Wahl seiner Notenbeispiele gewesen zu sein. Er handelt in zwölf Hauptstücken,[3]) denen eine für die Gegenwart völlig bedeutungslose Einleitung über die Violine sowie über den Ursprung der Musik vorausgeht,

1) Als werthvolle Ergänzung derselben ist Reichardt's „Über die Pflichten des Ripien-Violinisten" (Berlin und Leipzig bei Decker, 1776) zu betrachten.

2) Vergl. S. 95.

3) Die obigen Angaben stützen sich auf die 3. Auflage von Mozart's Violinschule.

1) von den Noten und Schlüsseln, Taktarten, Notenwerthen und Pausen; 2) von der Haltung der Violine und des Bogens; 3) von den Forderungen, die der Schüler zu beobachten hat, bevor er zu spielen anfängt; 4) von der Ordnung des Herauf- und Herabstriches; 5) von der Handhabung des Bogens insbesondere; 6) von den Triolen; 7) von den verschiedenen Veränderungen des Bogenstrichs bei gleichen Noten und Figuren; 8) von den einfachen, zusammengesetzten und vermischten Applikaturen; 9) von den Vorschlägen 2c.; 10) von dem Triller; 11) von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen und 12) von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt.

Die aus vorstehenden Citaten ersichtliche stoffliche Disposition und die Art der Detailbegründung des zu Lehrenden war im Allgemeinen normgebend für alle Violinschulen bis in die Neuzeit. Mozart begnügt sich nicht damit, durch das Wort die Forderungen des kunstgemäßen Violinspiels festzustellen, er erläutert vielmehr Alles, was er sagt, durch trefflich erfundene, obwohl immer nur kurze, einfache Notenbeispiele, und zeigt hier nicht bloß die richtige, sondern häufig auch zugleich die falsche Spielart. Dabei weiß der Autor, trotz einer gewissenhaften, überall ins Einzelne gehenden Darstellung, sich so gedrängt und knapp zu halten, daß er nie ermüdend oder verwirrend wird. Immer läßt er sich nur auf das Wesentliche ein und vermeidet sorgfältig, Dinge einzuflechten, welche nicht unbedingt zur Sache gehören. Daß er dies Alles mit reiflicher Überlegung that, darüber giebt er uns selbst in der Vorrede seines Buches Aufschluß, indem er sagt: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören, der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte . . . . . . Ich hätte freylich die in diesem Buche

vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem Beispiele einiger Schriftsteller alles von anderen Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören: theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nutzen dastehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im 4. Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden".

Mozart übergab seine Violinschule der Öffentlichkeit in der Überzeugung, daß sie ein Erstlingswerk ihrer Art sei.[1]) Offenbar waren ihm Chr. Simpson's, Monteclair's und Geminiani's Arbeiten unbekannt geblieben. Dies ergiebt sich übrigens auch bei einem Vergleich mit dem Werke des italienischen Meisters[2]) nach Anlage und Durchführung. Wenn Geminiani sich auf Verwerthung der Principien seines Meisters Corelli beschränkte, so schöpfte Mozart dagegen zunächst aus eigener Erfahrung und Beobachtung mit Berücksichtigung der gesammten, damals vorhandenen Violinlitteratur, namentlich aber der Tartinischen Kompositionen. Er hatte, wie er selbst sagt, schon viele Jahre vor Veröffentlichung der Schule die in derselben enthaltenen Regeln für seine Zöglinge niedergeschrieben. Daher dies sorgsame Eingehen auf Einzelheiten, die selbstständig entschiedene und scharf zugespitzte Formulirung der Gebote und Verbote, überhaupt der wohldurchdachte und klar bewußte Ton seiner Didaktik. In dieser Hinsicht zeichnen sich die Hauptstücke 4, 5, 6 und 7 vorzugsweise aus. Sie enthalten eine mit tiefer Einsicht abgefaßte Erörterung von

1) Ohne Frage ist Otto Jahn dadurch irregeleitet worden. In seiner Mozartbiographie (Aufl. II, Bd. 1, S. 10) sagt er von der fraglichen Violinschule: „es war die erste, eine lange Reihe von Jahren die einzige . . . . . Anweisung zum Violinspiel", während Simpson's, Monteclair's und Geminiani's Violinschulen schon vorher erschienen waren.

2) Über die Violinschulen Simpson's (1660) und Monteclair's (1720) vermag ich nicht zu urtheilen, da sie mir unzugänglich geblieben sind.

Lehrgegenständen, die in Geminiani's Violinschule kaum dem Namen nach berührt werden. Hier zeigt sich, wie weit der deutsche Meister dem italienischen an Lehrtalent und positiver Behandlung des Stoffes überlegen ist. Bei ihm ist jedes Wort, weil sachgemäß, treffend und fördernd für den Studirenden, während Geminiani sich theilweise doch nur in unfruchtbaren Spekulationen ergeht.

Mozart war ein unbedingter Vertreter der gediegenen musikalischen Richtung, sowie eines gesunden, natürlichen Geschmackes, und wundern darf es daher nicht, wenn er mit aller Entschiedenheit gegen das Virtuosenthum zu Felde zieht. Er betrachtete die Violine vor allem als Gesangsinstrument. Hiervon ausgehend nennt er das Cantabile „das schönste in der Musik". „Manche meynen", so fährt er fort, „was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen". Das Gesangliche war ihm also Hauptnorm für die Forderungen, welche er an ein gutes Violinspiel stellt. Als wichtigstes Element dafür erkennt er die Tonbildung, und so fordert er vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton". „Was kann wohl", so fragt er, „abgeschmackteres seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen die Seyten kaum berühret und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel (Steg) der Violine vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will; weil alles lediglich nur einem Traume gleichet. Solche Luftviolinisten sind so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Steggreif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bei ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süße. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg". Aber weit entfernt davon, die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beschränken zu wollen, bemerkt er vielmehr: „Der

Bogenstrich soll bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, jetzt eine schmeichelnde, jetzt eine gesetzte und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine lustige Melodie hervorbringen".

Wie Mozart über den künstlerischen Vortrag mit besonderer Rücksicht einerseits auf die streng musikalische und andererseits auf die virtuose Richtung dachte, geht aus Folgendem hervor: „Der gute Vortrag einer Komposition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht, als sich's manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrücket werden. Und wer sind die Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Takte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudrängen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schwersten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Komponisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studirten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks ...... Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studiren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat, die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Übung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist, abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen ..... Man schließe nun selbst, ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen

sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkühr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, je nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß, den Geschmack verschiedener Komponisten, ihre Gedanken und Ausdrücke allsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben, um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; jener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen; und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann ohne große Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich, wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern besteht, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben".

Gewährt die vorstehende, auch heute noch beherzigenswerthe Kundgebung schon an sich im Allgemeinen lebhaftes Interesse durch die Geradheit und Offenheit, mit der Mozart in ungeschminkter Weise seinen Anschauungen und Wahrnehmungen Ausdruck verleiht, so wird sie insbesondere noch bedeutsam durch die scharfe Betonung des Gegensatzes zwischen dem guten Musikerthum und der exklusiven virtuosen Richtung. Es ist ein höchst bemerkenswerther Umstand, daß schon damals, beim ersten Auftauchen des Virtuosenthums sich so gewichtige Stimmen gegen dasselbe erhoben. Mit Recht dürfen wir darin ein sprechendes Symptom deutschen Geistes erblicken, welcher von jeher in allen Gebieten des Wissens und der Kunst, gegen das Äußerliche, Oberflächliche ankämpfend, mit Vorliebe dem Gediegenen, Tüchtigen gehuldigt hat.

Man könnte glauben, daß Mozart übertreibt, wenn er von einem Orchester spricht, das aus lauter Solospielern besteht. Seine Behauptung war indessen nicht aus der Luft gegriffen; er hatte nahe genug ein Beispiel davon vor sich. Offenbar bezieht sich die fragliche Äußerung auf die Stuttgarter Kapelle, über die Schubart bemerkt: „Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben". Und ferner: „So stark und geübt das Orchester war, so schien es doch durch seine vielen Virtuosen zu leiden. Ein Virtuos ist sehr schwer in die Ufer des Ripienisten zu zwingen, er will immer austretten, und selbst wogen".

Inzwischen scheint es doch, daß Jomelli, den wir schon bei früherer Gelegenheit[1]) als einen Mann von eben so großer Geistesgegenwart wie Energie kennen gelernt, während seiner Amtsführung als württembergischer Hofkapellmeister (1758—1765) mit diesem Virtuosenorchester sehr Bedeutendes geleistet hat. Man müßte sonst an Schubart's Mittheilungen vollständig irre werden, wenn er z. B. sagt: „Durch ihn (Jomelli) ist ehemals die Tonkunst am württembergischen Hofe zu einer so bedeutenden Höhe emporgestiegen. Niemand verstand die Kunst besser, ein Orchester von hundert und mehr Personen so zu lenken, als wäre Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung — eins". Und ferner: „Jomelli stand noch an der Spizze des gebildetsten Orchesters in der Welt. Der Geist der Musik war groß und himmelerhebend, und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Nerve von Jomelli".

Bestätigt werden diese etwas überschwänglichen Urtheile im Wesentlichen durch eine Mittheilung in Gerber's Lexikon. Es heißt dort von Jomelli: „Geschätzt wegen seiner großen Verdienste, geliebt als ein Menschenfreund, und gefürchtet, weil er überall uneingeschränkte

---

1) Vergl. S. 150.

Vollmacht hatte, herrschte er als ein Gott über seine Untergebenen. Wie er sein ganzes Orchester zu einerley Empfindungen zu beleben, jedes Glied desselben an seine Ideen zu fesseln, überall Ordnung und eine beynahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten, und mit dem Adlerblick seines feurigen Auges alles nach seinem Willen zu regiren im Stande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war".

In Stuttgart huldigte man im Gegensatz zu Mannheim und München ausschließlich der italienischen Kunst. Außer einer Menge italienischer Sänger und Sängerinnen war insbesondere auch das Violinspiel durch drei Italiener, nämlich durch Lolly, Ferrari und Nardini vertreten. Der künstlerische Glanz, mit welchem sich der Württemberger Hof zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts umgab, war aber überhaupt auch unstreitig mehr Modesache als Bedürfnis. Begreiflich ist es daher, wenn aus jenen Verhältnissen kein dauernder Gewinn für die deutsche Kunst hervorging, welche dort, wenigstens im vorigen Jahrhundert, keine gedeihliche Pflege fand. Man zehrte endlich von den Traditionen der Vergangenheit, ohne für die Zukunft zu sorgen. Charakteristisch bemerkte Göthe hierüber bezüglich seines Stuttgarter Besuches im Jahre 1797 [1]): „Es ist sehr interessant zu beobachten, auf welchem Punkt die Künste gegenwärtig in Stuttgart stehen. Herzog Karl, dem man bei seinen Unternehmungen eine gewisse Großheit nicht absprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung seiner augenblicklichen Leidenschaften und zur Realisirung abwechselnder Phantasien. Indem er aber auf Schein, Repräsentation, Effekt arbeitete, so bedurfte er besonders der Künstler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höhern befördern. In früherer Zeit begünstigte er das lyrische Schauspiel und die großen Feste; er suchte sich die Meister zu verschaffen, um diese Erscheinungen in größter Vollkommenheit darzustellen. Die Epoche ging vorbei, allein es blieb eine Anzahl von Liebhabern zurück und zur Vollständigkeit seiner Akademie gehörte auch der Unterricht in Musik, Gesang, Schauspiel und Tanzkunst. Das

---

1) S. Göthe's „Belagerung von Mainz".

alles erhält sich noch, aber nicht als ein lebendiges, fortschreitendes, sondern als ein stillstehendes abnehmendes Institut. Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei ältern Personen hier noch lebhaft verblieben. Man sieht, wie sehr sich etwas im Publikum erhält, das einmal solid gepflanzt ist. Leider dienen die Zeitumstände den Obern zu einer Art Rechtfertigung, daß man die Künste, die mit wenigem hier zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz sinken und verklingen läßt". Sehr tadelnd spricht sich Göthe auch über den damaligen Zustand der Stuttgarter Bühne aus.

Ganz entsprechend diesen Verhältnissen wurden vom Württemberger Hofe zu jener Zeit Kunst und Künstler behandelt. Ludwig Spohr, welcher 1807 mit seiner Frau dort spielte, giebt uns ein erbauliches Beispiel davon. Er hatte erfahren, daß die „hohen Herrschaften" daran gewöhnt seien, während der musikalischen Vorträge Karten zu spielen. Auf seine Erklärung, unter solchen Umständen sich bei Hofe nicht hören lassen zu können, erhielt er die Zusicherung, daß das Kartenspiel während seiner Produktionen eingestellt werden solle. Nachdem, so berichtet Spohr, der Hof an den Spieltischen Platz genommen hatte, begann das Koncert mit einer Ouverture, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Erfrischungen anzubieten und die Kartenspieler riefen ihr „ich spiele, ich passe", so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob sich dieser, und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stulreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König damit nicht voran ging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen und der frühere Lärm begann von Neuem . . . . . So wie der König

sein Spiel beendigt hatte und den Stuhl rückte, wurde das Koncert mitten in einer Arie der Mad. Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in den Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst".

Bei einer so untergeordneten Stellung konnte allerdings die Kunst am Württemberger Hofe nicht gedeihen, geschweige denn irgend einen maßgebenden Einfluß auf die Entwickelung der nationalen Musik ausüben. In der That war Stuttgart unter den namhafteren Residenzen Deutschlands auch die einzige, welche in letzterer Beziehung sich unvortheilhaft auszeichnete. Selbst während der Jomelli'schen Glanzperiode blieb Stuttgart im deutschen Vaterlande isolirt, da man, wie Gerber ausdrücklich erklärt, sich „weder zu Wien, noch zu Berlin, Dresden und Mannheim um das bekümmerte, was Jomelli in Stuttgart trieb". Vielmehr nahm der wälsche Meister deutsche Einflüsse in sich auf, wie sein eigenes Geständnis beweist, daß „er sehr viel von Hasse und Graun gelernt".[1] Ebensowenig vermochten die namhaften italienischen, doch nur verhältnismäßig kurze Zeit am Stuttgarter Hofe beschäftigten Violinisten eine durchgreifende Wirkung auf die Entwickelung des deutschen Violinspiels auszuüben, da dasselbe zu jener Zeit bereits bestimmte Richtungen eingeschlagen hatte.

Ähnlich wie in Berlin, wurde am Wiener Hofe die Tonkunst, doch in beschränkterer Weise geübt. Kaiser Karl VI. war selbst sehr musikalisch. Er verstand sich sogar darauf, bezifferte Bässe zu harmonisiren, und accompagnirte die bei ihm stattfindenden musikalischen Produktionen am Klavier. Seine Tochter Maria Theresia und deren Gemahl, Franz I., waren gleichfalls der Musik nicht fremd. Regen Antheil nahm auch der Sohn dieses Kaiserpaares, Joseph II., an den Genüssen der Kunst. Er war, wie seine Mutter, im Gesange wohlgeübt, befleißigte sich daneben des Klavier-, Violoncell- und

1) Schubart, ges. Schriften, Bd. 5, S. 126.

Violaspiels, und musicirte nicht nur täglich während der Nachmittagsstunden, sondern veranstaltete auch in jeder Woche drei Musikaufführungen von größerem Umfange. Indeß kam dies alles hauptsächlich der Vokalmusik zu Gute, da der Hof sich überwiegend für dramatische Musik, Joseph II. aber insbesondere für die italienische Oper interessirte. Es ist bekannt, daß dieser Fürst für die in seiner Umgebung sich vollziehende, kunsthistorisch so bedeutsame Entwickelung der Instrumentalmusik und deren Hauptträger weder Verständnis noch Sympathie besaß. Unter solchen Umständen war die Pflege dieses Kunstgebietes und der damit im Zusammenhange stehenden praktischen Kunstübung, namentlich aber des Violinspiels auf andere Stützpunkte angewiesen. Sie fand dieselben vorzugsweise in den aristokratischen Kreisen Wiens, die gute Musiker brauchten und suchten. Um für diese Erscheinung, wenn auch nur annähernd, ein richtiges Verständnis zu gewinnen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß der österreichische Adel mit vielleicht beispielloser Freigebigkeit die Förderung der Instrumentalmusik durch Haltung von Privatkapellen begünstigte. Es war damals an der Tagesordnung, entweder ein vollzähliges Orchester oder doch wenigstens eine Art Kammermusik für den eigenen Bedarf an Hauskoncerten oder Tafel- und Abendmusiken zu besitzen, und das Beispiel Wiens wirkte hierin auch nach auswärts, insbesondere aber auf den böhmischen Adel zurück. Natürlich konnten sich nur sehr begüterte Mäcene den Luxus gestatten, ihr musikalisches Personal mit Männern von Fach zu besetzen. Wo dies der Fall war, versahen anerkannte Künstler das Kapellmeisteramt. So stand beispielsweise Haydn beim Fürst Esterhazy, Krommer beim Fürst Graselkowitz und Anton Wranitzky beim Fürst Lobkowitz in Diensten. Auch berühmte auswärtige Musiker suchte man zu gewinnen. Wir erinnern daran, daß Tartini drei Jahre lang beim böhmischen Grafen Kinsky engagirt war.

Reichten aber die pekuniären Mittel zu solchem Aufwande nicht aus, so half man sich dadurch, daß man für die, zur Repräsentation erforderliche Dienerschaft vorzugsweise Individuen wählte, welche das eine oder andere Instrument spielten. Demzufolge war es denn nichts Ungewöhnliches, Kammerdiener, Hofmeister, Sekretäre, und

was sonst noch zu einer herrschaftlichen Ökonomie gehört, zugleich als Mitglieder der Hausmusik thätig zu sehen. Wenn das auf solche Weise gesteigerte Bedürfnis nach brauchbaren Orchesterkräften schon an sich einen mächtigen Hebel für die Ausbildung des Instrumentenspiels abgab, so empfing dasselbe auch wichtige Impulse durch das unermüdliche Wirken und Schaffen der Wiener Komponisten. Eine Reihe namhafter, zum größten Theil freilich nur noch dem Namen nach gekannter Tonsetzer war thätig, um jene Ansprüche zu befriedigen, welche aus dem reich entwickelten Musikleben Wiens hervorgingen.[1]) Miteinander rivalisirend, wollte man bei seinen Musikaufführungen durch Abwechselung und Neuheit der Programme sich hervorthun, und so entfalteten Männer wie Dittersdorf, Hoffmeister, Wanhall, Pleyel, Krommer, Wranitzky, Gyrowetz u. a. nach dem Vorbilde Haydn's und Mozart's eine rührige Thätigkeit im Gebiete der sogenannten Kammermusik, zu der damals auch die Symphonie gerechnet wurde. Man kann die Werke dieses Genres, welche damals entstanden, ohne Übertreibung nach Hunderten zählen. Sie sind freilich längst im Strome der Zeit untergegangen, haben jedoch bei ihrem Erscheinen wesentlich mit zur Ausbildung des Instrumenten- und, was unser Interesse besonders in Anspruch nimmt, des Violinspiels beigetragen. Wie allgemein dieses letztere zu Wien im vorigen Jahrhundert verbreitet war, beweist schon allein die Thatsache, daß die dortigen Instrumentalkomponisten der Mehrzahl nach die Geige mit Geschick zu handhaben wußten. Bemerkenswerthe Beispiele bieten dafür Dittersdorf, Gyrowetz, Krommer und die Gebrüder Wranitzky.[2]) Von diesem Bruderpaare war es der jüngere, welcher besonders wichtig für das Wiener Violinspiel wurde, indem er nebst

---

1) Über das reichhaltige Wiener Musikleben von der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ab bis in die Neuzeit enthält E. Hanslick's „Geschichte des Koncertwesens in Wien" (1869) werthvolle Darstellungen.

2) Außerdem besaß Wien zu jener Zeit an mehr oder weniger geschickten Geigern noch: Starzer (geb. 17.., gest. 1793), Carl Ordonnez, von Geburt ein Spanier, Anton Hofmann (geb. 1723, gest. 1809), Pankraz Huber, sowie Karl und Thaddeus Huber. („Geschichte des Koncertwesens in Wien" von E. Hanslick.)

Dittersdorf gewissermaßen als Begründer der dortigen Geigenschule angesehen werden darf.

Karl Ditters v. Dittersdorf, geb. 2. December 1739 zu Wien, gest. am 31. Oktober 1799 auf dem Schlosse Rothlhotta in Böhmen, spricht in seiner Selbstbiographie von den Violinspielern König, Joseph Zügler und Trani, die sämmtlich seine Lehrer waren, und jedenfalls zu den besten damaligen Geigern des Ortes gehörten. Man hielt sich, wie überall, so auch in Wien vorzugsweise an die italienischen Muster. Dittersdorf erzählt uns: „Ich nahm die gestochene Sammlung der Locatelli'schen Sonaten, die ich von meinem neuen Lehrer (Trani) bekommen hatte. So altväterisch diese Sonaten zu jetziger Zeit klingen möchten, so will ich sie doch jedem angehenden Schüler auf der Violine nicht zum Produciren, sondern zum Exerciren, bestens empfohlen haben. Er wird bey Erlernung derselben große Progressen im Fingersatz, in verschiedenen Strichen, Arpeggio's, Doppelgriffen u. s. w. machen". Weiter berichtet Dittersdorf, daß er Zucharinische, Tartinische und Ferrarische Kompositionen studiren mußte. Aber nicht nur mittelbar, sondern auch unmittelbar durch persönliche Berührung wurde das italienische Violinspiel für Wien maßgebend. Dittersdorf berichtet, daß Trani bei Ferrari's Anwesenheit in Wien dessen Busenfreund wurde, und bemerkt dazu: „Überall, wo Ferrari sich hören ließ, mußte er (Trani) accompagniren. Dies wirkte so auf ihn, daß er sich Ferrari's Methode, Fingersatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Accompagniren erlaubte Ferrari ihm, seine schönsten Koncerte und Sonaten abschreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani schon einige Jahre nicht mehr Solo spielte, hatte er doch die Gabe, seinen Schülern das beizubringen, was er selbst nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrarischen Stücke ganz nach dem Geschmacke ihres Schöpfers spielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferrari's kleinen Affen nannten".

Dittersdorf war, wie noch erwähnt sei, schon mit dem zwölften Lebensjahre bei der Privatkapelle des k. k. Feldmarschalls Joseph von Hildburghausen als Violinist thätig. Er mußte sich „bereit halten, bei jeder Akademie, die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle

Freitage dem hohen Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzuwarten".

Gewiß war Dittersdorf ein für seine Zeit sehr tüchtiger Violinspieler. Auch in reiferen Jahren ließ er sich gelegentlich noch hören; so in Bologna. Er war dort in Gesellschaft Gluck's, und hörte in der Kirche S. Paolo von dem Geiger Spagnoletto zwischen den Psalmen der Vesper ein Tartinisches Koncert spielen. „Die ganze Kirche", so berichtet er, „war voll von Kennern und Musikliebhabern, und man sah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violinist allgemeinen Beyfall fand. Gluck sagte zu mir: Nun können Sie auf den Beyfall Ihrer Zuhörer morgen sichere Rechnung machen, da sowohl Ihre Compositionen als ihr Vortrag viel moderner ist". Gluck hatte wahr gesprochen, denn als Dittersdorf am nächsten Tage sich beim Hochamt hören ließ, fand er alle Anerkennung.

War auch das Violinspiel, wie aus den vorstehenden Mittheilungen ersichtlich ist, in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet, so zog doch hiervon, den Bedürfnissen gemäß, hauptsächlich die Kammermusik den Vortheil, während das eigentliche Solospiel dort im Vergleich zu andern deutschen Städten sich erst verhältnismäßig spät zu wirklicher Bedeutsamkeit und Geltung erhob. Der Schwerpunkt des Wiener Musiklebens lag eben infolge der von Joseph Haydn eingeschlagenen Richtung, die alle Herzen und Hände in Bewegung versetzte, zu entschieden in dem Bestreben nach gemeinsamer Kunstübung, um eine exclusive Pflege der Geige sogleich zu begünstigen. Deshalb tritt die letztere daselbst als Soloinstrument nicht viel vor dem Schlusse des 18. Jahrhunderts in das zeitgemäße Stadium der Spezialkunst.

Als eine der ersten bemerkenswerthen Erscheinungen in dieser Beziehung ist, wie schon bemerkt wurde, Anton Wranitzky zu betrachten. Geboren 1760 im mährischen Marktflecken Neureisch, gest. 1808 in Wien, wurde er ursprünglich für das Studium der Rechte bestimmt, welches er zu Brünn betrieb. Doch war er seit seinem Kindesalter mit Musik beschäftigt, und namentlich widmete er sich eifrig dem Violinspiel. Dieses vervollkommnete er, als er von Brünn nach Wien gegangen, bis zu ungewöhnlichem Grade, und

bald sammelte sich um ihn eine Schaar Lernbegieriger, denen er neben seinem Kapellmeisterdienst ein hochgeschätzter Mentor wurde. Seine Maximen hat er in einem kurzgefaßten „Violin-Fondament" von nicht mehr als 18 Seiten niedergelegt, welches sich als ein schwacher Nachhall der Mozart'schen Schule erweist. Bemerkenswerth ist darin der ausdrückliche Hinweis auf die Anlehnung an die Hauptmeister der italienischen Schule. Nachdem er die „Violinexempel von Fux" zur Übung empfohlen hat, sagt er: „Mitunter können auch andere Galanterie-Beispiele, um den Schüller bey dem Geschmack zu erhalten, angewendet werden. Da aber die gebundene Art die vorzüglichste ist, so sollen die Schüller dazu am meisten verhalten werden. Hierin wird ihnen der unsterbliche Corelli und Tartini den wesentlichsten Dienst einstweilen verschaffen".

Wranitzky hat einiges für Violine komponirt, darunter die ehedem sehr beliebten Variationen über das Thema: „Ich bin liederlich" 2c., die mit allerhand Virtuosenstückchen ausgeputzt sind.

Unter seinen zahlreichen Schülern gelangten zu größerer Geltung Türke und Schuppanzigh. Namentlich war es der zweitgenannte, schon aus Beethoven's Leben bekannte Künstler, welcher sich bedeutendes Ansehn als Violinist in und außerhalb Wiens errang. Er that sich indeß vorzugsweise als Koncertmeister und Quartettspieler hervor. In letzterer Beziehung galten seine Leistungen lange als Muster für Auffassung und entsprechende Darstellung der betreffenden Kunstgattung. Schuppanzigh erwarb sich das Verdienst, die Quartettmusik durch regelmäßige Aufführungen zuerst in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben, womit er in tonangebender Weise allen gleichartigen Unternehmungen anderer Städte voranging. Der Beginn dieser Quartettakademien fällt in das Winterhalbjahr 1804—1805. Außer Schuppanzigh, als Führer derselben, waren dabei zunächst betheiligt: dessen Schüler Mayseder (Violine II), sodann Schreiber, fürstl. Lobkowitz'scher Kammermusikus, (Viola) und Anton Krafft (Violoncello). Dieser Verband löste sich auf, nachdem Schuppanzigh in die Dienste des Grafen und späteren Fürsten Rasumowsky getreten war.[1]) Schindler berichtet darüber in seiner Beethoven-

[1]) E. Hanslick: Geschichte des Koncertwesens in Wien. S. 203.

Biographie: „Das schon in jener Zeit ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiß — Bratsche, Kraft (Vater) abwechselnd mit Linke — Violoncello, — das späterhin unter dem allgemeinen Namen das Rasumowsky'sche Quartett[1], die ausgebreitetste und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieses Quartett verherrlichte die musikalischen Zirkel des Fürsten Lichnowsky, und diesen vier echten Künstlerseelen hauchte Beethoven nach und nach seinen erhabenen Geist ein ......

Dieser Quartettverein, für dessen musikalisch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartettmusik Beethoven's, diese neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen".

Aber nicht nur die Beethoven'schen Quartette reproducirten diese Künstler im Geiste ihres Autors, sie hatten auch durch den persönlichen Verkehr mit Haydn für dessen Werke volles Verständnis gewonnen, und in Betreff der Mozart'schen Quartette waren ihnen Hofrath Mosel und Abbé Stadler als anerkannte Autoritäten fördernd zur Hand gewesen.

Ignaz Schuppanzigh war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien, und bildete sich zunächst als Liebhaber im Violaspiel aus. Gegen 1796 ging er indessen zur Violine und zugleich ganz zur Musik über, und brachte es bald soweit, daß er 1797 schon eigene Musikakademien im großen Saale des Wiener Augartens veranstalten konnte, die während der schönen Jahreszeit, Morgens von 7—9 stattfanden, und jahrelang zu den beliebtesten und gesuchtesten Kunstgenüssen der Kaiserstadt gehörten. Lange Zeit war er auch bei der Hausmusik des Fürsten Rasumowsky als Führer derselben thätig. 1824 erhielt er eine feste Anstellung in der kaiserl. Kapelle, und 1828 übernahm er das Dirigentenamt an der deutschen Oper zu Wien. Doch genoß er die Früchte desselben nicht lange, denn schon 6 Jahre später, am 2. März 1830 starb er in Wien. Geboren wurde er dort 1776.

---

1. Fürst Rasumowsky war zu jener Zeit k. russischer Gesandter am Wiener Hofe, und ein großer Kunstfreund. Ihm widmete Beethoven die 3 Streichquartette op. 59.

Reichardt sagt von ihm (Vertraute Briefe aus Wien, Bd. 1, S. 333), daß sein „ausgezeichnetes Talent sich nirgend bestimmter und vollkommener ausspricht, als im Vortrag der Beethoven'schen Sachen". Sonsthin charakterisirt er sein Spiel (ebendas. Bd. 1, S. 206 f.) folgendermaßen: „Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wohl vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen [1]); er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art, mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Überhaupt hört man hier selten ein Forte oder gar Fortissime, ohne daß der Anführer ungestüm mit dem Fuße drein schlägt. Dies stört mir aber allen freien, reinen Genuß, und jeder solcher Schlag unterbricht mir die übereinstimmende, vollendete Ausführung, die er erzeugen helfen soll, und die ich von jeder öffentlichen Producirung erwarte".

E. Hanslick berichtet a. a. O. über diesen Künstler: „Schuppanzigh's Vortrag wird uns von sachkundigen Zeitgenossen als energisch und geistvoll geschildert, nicht frei jedoch von einer gewissen absichtlichen Zerrissenheit, welche gern durch Trennen zusammengehöriger Phrasen, Hervorheben unwichtiger Noten, selbst durch willkürliche Behandlung des Taktes bedeutend und originell erscheinen wollte und so vielleicht die Quelle einer späteren Vortragsweise wurde, die man kurz die „affektirte" nennen kann", und fügt dann hinzu: „Diesen scharfen Beigeschmack dürfte Sch.'s Vortrag erst in späteren Jahren bekommen haben".

---

1) Vergl. hierzu Allgem. musik. Ztg., Jahrg. III, 24, und IV, 534.

Unter den Schülern Schuppanzigh's sind vor allen Joseph Mayseder und Joseph Strauß zu nennen, die man in dem folgenden Abschnitte über das deutsche Violinspiel näher kennen lernen wird.

Die rege Förderung, welche dem Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in den Hauptstädten Deutschlands zu Theil wurde, fand ihre Ergänzung durch dasjenige, was in dieser Beziehung gleichzeitig an den kleineren Höfen, so wie sonst in kunstsinnigen Städten geschah. Eine nicht geringe Anzahl trefflicher Violinisten erhielt dadurch Gelegenheit, hier und da für die Kunst zu wirken, und dieselbe auch außerhalb der großen Centralpunkte des nationalen Geisteslebens heimisch zu machen. Nachstehend folgen Mittheilungen über die bemerkenswerthesten dieser Künstler, so weit das vorhandene Material dafür ergiebig ist.

Heinrich Christoph Degen, geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei Glogau, war 1757 am Schwarzburg-Rudolstädter Hofe als Soloviolinist und Cembalist thätig; von seinen Violinkompositionen ist nichts gedruckt.

Der erzbischöflich Salzburgische Hofkomponist Ferdinand Seidel wurde gleichfalls zu Anfang des 18. Jahrhunderts, und zwar in dem schlesischen Städtchen Falkenberg geboren. Er bildete sich im Violinspiel in Wien unter Rosetti's Anleitung aus. Gerber berichtet von ihm, daß er ein ausgezeichneter Geiger gewesen sei, und daß er in seinen Violinkompositionen, welche Manuskript geblieben sind, „eben so viel Fremdes als Schweres angebracht habe". In seiner Salzburger Stellung wechselte er als Dirigent mit Eberlin, Cristelli und Leopold Mozart ab.

Joseph Blume, geb. 1708 zu München, wurde wahrscheinlich durch seinen Vater, der als Violinist in der Münchener Hofkapelle angestellt war, zum Geiger erzogen. Zunächst fand er in seiner Vaterstadt als Hofgeiger Anstellung, dann trat er in die Dienste des Fürsten Lubomirski, und 1733 in die Kapelle des Kronprinzen von Preußen. Er gehörte derselben auch nach der Thronbesteigung Friedrich's d. Gr. an. Sein Tod erfolgte 1782. Seine Violin-Capricen erfreuten sich ehedem großer Beliebtheit.

Georg Simon Löhlein, geboren 1727 in dem Sachsen-Coburg-Gothaischen Orte Neustadt auf der Haide, machte sich durch eine in mehreren Auflagen erschienene Violinschule bekannt, welche ein mit pädagogischem Verständnis für die Anfangsgründe abgefaßtes Lehrbuch ist, inhaltlich aber nicht mit Mozart's Violinschule rivalisiren kann. Er war um's Jahr 1779 Kapellmeister in Danzig, wo er 1782 starb.

Von größerer Bedeutung war Wenzeslaus Pichl, geb. 1741 zu Bechin in Böhmen. Auch für ihn war der Ausgangspunkt der musikalischen Bildung, wie bei so vielen Meistern des vorigen Jahrhunderts, die Singkunst. Schon als zwölfjähriger Knabe gehörte er dem Gesangschor im Jesuitenseminar zu Brzeznicz an. Später wandte er sich nach Prag, um dort den akademischen Studien obzuliegen. Die Tonkunst wurde indessen für ihn in dieser musikalischen Stadt Hauptbeschäftigung. Er spielte fleißig Violine, auf der er schon in seiner Jugend Übung gehabt hatte. Wichtig wurde hier für ihn die Dazwischenkunft Dittersdorf's [1]), der ihm (1760) nicht allein Anleitung im Violinspiel gab, sondern ihn auch für die Kapelle des Bischofs von Großwardein gewann. In dieser blieb Pichl einige Jahre und beschäftigte sich mit mannichfaltigen schöpferischen Versuchen, unter denen auch einige über lateinische Texte abgefaßte Opern genannt werden. Endlich verließ er den einsamen, damals in geistiger Hinsicht noch mehr als heute isolirten Ort seines Aufenthaltes und ging, einen 1769 aus Petersburg an ihn ergangenen Ruf ablehnend, zurück nach Prag, um dort als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Hartig zu treten. Hier blieb er nicht lange, denn schon 1771 folgte er dem Rufe als erster Violinist an das Nationaltheater zu Wien. Doch auch diese Stellung vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln, und er begab sich nach Italien. Fétis berichtet, daß er 1775 durch Vermittelung Maria Theresia's Musikdirektor bei dem in Mailand residirenden Erzherzog Ferdinand wurde. Gerber meldet dagegen, daß er bei diesem Prinzen „Compositore di musica" gewesen sei, vermerkt aber für die Zeit seiner Anstellung das Jahr 1791.

1) S. d. Selbstbiographie.

Wie dem auch sei, gewiß ist, daß Pichl lange Zeit (Fétis behauptet 21 Jahre) in Italien war, dort mit den berühmtesten Künstlern nahen Umgang pflog, und sein Violinspiel, namentlich unter Nardini's Leitung, vervollkommnete, dem er auch eines seiner Werke: Cento (100) Variazioni per il Violino sulla Scala del B fermo, Napoli 1787" widmete. Es ist dies offenbar eine Nachbildung der von Tartini geschriebenen und unter dem Titel „L'arte del arco" veröffentlichten 50 Variationen über eine Corelli'sche Gavotte. Die französische Occupation Mailands (1796) machte dem Aufenthalte Pichl's in Italien ein Ende. Er kehrte im Gefolge seines Gönners nach Wien zurück, und starb dort als dessen Kapellmeister nach Fétis im Juni 1804, nach Gerber dagegen im Januar 1805 während eines Koncertvortrages beim Fürsten Lobkowitz.

Pichl war ein fleißiger Komponist, sowohl für die Kammermusik als auch speciell für die Violine. Die letztere behandelte er mit großem Geschick und bedeutender Einsicht, wie seine Capricen [1]) zeigen, die indessen bei dem Reichthum an vorzüglichen Violinkompositionen dieser Gattung gerade heute keinen besonderen Antheil mehr erwecken können.

Der aus der Mannheimer Tonschule hervorgegangene ausgezeichnete Geiger Christian Danner wurde 1745 in Mannheim geboren, war der Schüler seines Vaters, welcher der kurpfälzischen Kapelle angehörte, und wurde 1761 gleichfalls Mitglied dieses Künstlerverbandes. Im Jahre 1778 wurde die Kapelle nach München verlegt, und hier wirkte Danner noch bis 1783 mit. Dann folgte er dem Rufe als Koncertmeister nach Zweibrücken, und 1792 nach Karlsruhe. Dort war er in gleicher Eigenschaft bis zu seinem Tode (1816) thätig. Ein Theil seiner Violinkompositionen erschien im Druck.

Danner hat für die Geschichte des Violinspiels insofern besondere Bedeutung, als er der Lehrer Friedrich Eck's, eines der besten Geiger jener Zeit, war.

1) Man findet sie in der bei Holle in Wolfenbüttel von C. Witting herausgegebenen „Kunst des Violinspiels".

Franz Anton Ernst, geb. am 3. December 1745 zu Georgenthal in Böhmen, war in Prag zeitweilig der Schüler Lolly's, nachdem er sein Talent bereits weit ausgebildet und beim Grafen Salm als Sekretär in Diensten gestanden hatte. Weiterhin lebte er in Straßburg, wo er noch den Unterricht des nachstehend besprochenen Geiger's Stade (Stad) genoß. 1778 wurde er als Soloviolinist an den Gothaischen Hof berufen. Hier starb er, als Künstler und zugleich als Instrumentenbauer geschätzt, am 13. Januar 1805.

Über den Violinisten Franz Stade, dessen Erscheinen in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu versetzen ist, da er 1760 bereits als erster Violinist in der landgräfl. Casselschen Kapelle thätig war, sind die Nachrichten sehr lückenhaft. In Gerber's neuem Lexikon wird über ihn berichtet, daß er 1761 Cassel verließ, nachdem dort der Violinspieler Esser als Koncertmeister engagirt worden, jedoch 1763 wieder dahin zurückkehrte, um nach Jahresfrist abermals davon zu gehen. Als Motiv für diese Unbeständigkeit wird bemerkt, daß Stade ein unruhiger, ungebildeter und eigensinniger Mensch gewesen sei. Er soll indeß als Adagiospieler excellirt und in dieser Eigenschaft bedeutenden Ruf gehabt haben. Sein Ende wird als trübselig geschildert. Angeblich hätte er, „nachdem er durch Ausschweifungen alles Talent verloren, aus Noth in den Dorfschenken aufgespielt". Vielleicht ist Franz Stade derselbe Künstler, welcher in Gerber's altem Lexikon als Stad oder Stady angeführt ist. Gerber glaubt, daß beide Namen ein und dieselbe Person bezeichnen, und sagt darüber: „Stady fand man schon 1766 unter den Nahmen berühmter Violinisten, und vom Stad sind um 1780 zu Paris VI Violinsolos und 1782 zu Wien XXXVII Variations pour le Violon et Basse gestochen worden. Auch befanden sich in der Leipziger Niederlage (Breitkopf's?) um diese Zeit VI Klaviertrios mit Viol. und Baß in M. S. von seiner Arbeit. Es kann wohl niemand anders seyn, als der große Violinist Stad, welcher sich ums Jahr 1773 zu Straßburg aufhielt und vermuthlich noch daselbst lebt". Fétis bemerkt über Stad, daß er gegen 1765 in Paris und 1782 in Wien gewesen sei.

Der Komponist und Hofkoncertmeister Caspar Staab zu Fulda diente in der dortigen Kapelle seit 1753. Sein Fürst (Heinrich)

gewährte ihm die Mittel, um in Mannheim und Stuttgart die höhere Ausbildung als Violinist unter Cannabich's, Fränzel's und Lolly's Leitung zu vollenden. Er war 1753 zu Damm bei Aschaffenburg geboren, und starb am 19. August 1798 am Schlagfluß zu Fulda.

In Braunschweig, wo die Musik im vorigen Jahrhundert von Seiten des Hofes ungewöhnliche Beachtung fand, wie Schubart[1] berichtet, wirkte gegen 1760 der treffliche Violinist Carl August Pesch als herzogl. Koncertmeister. Es wird ihm (bei Gerber) außerordentliche Hand- und Bogenfertigkeit nachgerühmt; auch soll er ein sehr tüchtiger Orchesterführer gewesen sein. Reichard sagt über ihn (Briefe eines aufmerksamen Reisenden II, 50): „Herr Pesch ist ein sehr geschickter Violiniste. Er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in der rechten. Kurze schnelle Bogenstriche im Allegro sind daher seine Hauptstärke. Er ist auch Componist für sein Instrument, und man findet in seinen Arbeiten sehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für Hand und Bogen". Geboren wurde er gegen 1730; sein Tod fällt in den August des Jahres 1793.

Pesch war zugleich Lehrer des Erbprinzen, nachmaligen Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der, wie wir weiterhin sehen werden, für Ludwig Spohr's künstlerische Entwickelung wichtig wurde. Gerber bemerkt, daß der Herzog es auf der Violine dem Virtuosen nahe gebracht habe, und Schubart sagt von ihm: „Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Koncerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolly mit Ausdruck und Fertigkeit". Diese Urtheile werden durch Leopold Mozart bestätigt, welcher über das Spiel des Herzogs von Braunschweig berichtet, derselbe „spiele so gut, daß ein Musicus von Profession dadurch sein Glück machen könne".

---

1) Dessen Angabe, daß Nardini und Ferrari der dortigen Kapelle angehört hätten, beruht sicher auf einem Irrthum. Wenigstens findet sich nirgend eine Beweisspur dafür auf.

Als Schüler Tartini's sind Anton Kammel und Lorenz Schmitt zu nennen. Der erstere, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, wurde von seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, zur Ausbildung seines Talentes nach Padua geschickt. Nach beendeter Lehrzeit ließ er sich für einige Zeit in Prag nieder, legte dort (wie Gerber mittheilt) viele Proben seiner Geschicklichkeit, namentlich aber im innigen und rührenden Vortrag des Adagio ab, und begab sich dann, ohne von seinem Vorhaben etwas verlauten zu lassen, nach London. Hier wurde er Mitglied der königl. Kammermusik und verheirathete sich mit einer reichen Dame. Man weiß weder Geburts- noch Todesjahr dieses Künstlers, glaubt aber, daß das letztere noch vor 1788 falle. Seine Violinkompositionen, deren Verzeichnis sich bei Gerber findet, sind längst untergegangen.

Lorenz Schmitt, geb. 27. April 1731 zu Obertheres im Würzburger Gebiet, empfing seine erste musikalische Ausbildung im Kloster Theres. Er zeigte so treffliche Anlagen zum Violinspiel, daß der Fürst von Greifenklau zu Mainberg sich seiner väterlich annahm und ihn nach Würzburg zu dem Violinisten Enderle in die Lehre gab. Hier vollendete er im Juliusspitale zugleich seine anderweite Bildung. Im vierundzwanzigsten Lebensjahre nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste und gewährte ihm überdies die Mittel zu einem vierjährigen Aufenthalte in Italien. Schmitt trat die Reise dahin 1757 an und wurde Tartini's Schüler. Von der Natur mit kräftigem Körperbau und glücklich gebildeter Hand versehen, überwand er mit Leichtigkeit alle Arten von Schwierigkeiten. Sein durch das stärkste Orchester dringender Ton war so mächtig, daß er, um ihn abzudämpfen, beim Üben die Geige mit einem Tuch zu bedecken pflegte. Nachdem Schmitt in seine Würzburger Stellung zurückgekehrt war, ließ er es keineswegs bei Dem bewenden, was er bis dahin errungen hatte. Unablässig strebte er vorwärts, suchte sich durch eifriges Studium alle Richtungen seiner Kunst zu erschließen und anzueignen, und gelangte so zu einer Meisterschaft, die ihn keine Rivalität scheuen ließ. Im Jahre 1774 wurde er zum Koncertmeister und in der Folge auch zum Kapellmeister am Würzburger Hofe ernannt. Wohl hätte diesem Künstler ein bedeutsamerer Wirkungskreis gebührt,

als der, welchem er vorstand. Doch die Anhänglichkeit an den Fürsten, welchem er Alles verdankte, ließ ihn nicht zu dem Entschlusse kommen, auf eine der ihm mehrfach gemachten ehrenvollen Anerbietungen einzugehen, so verlockend sie auch sein mochten. Selbst ein Antrag aus London, der ihm jene Position verhieß, welche an seiner Stelle W. Cramer übernahm, vermochte ihn nicht anderen Sinnes zu machen. Er starb im Juni 1796 zu Würzburg. Als seine Schüler werden genannt: Bäumel (Bambergischer Koncertmeister) und die Würzburgischen Hofviolinisten Reuschel und Demar. Der letztere hat sich durch seine 1808 in Paris erschienene Violinschule: „Nouvelle Méthode abrégée pour le Violon avec tous les principes indispensables à l'usage des Commençants“ bekannt gemacht. Er war (nach Gerber) Virtuose auf der Violine, Viola d'Amour und besonders auf der Altviole, und gehörte der großherzogl. Hofkapelle zu Würzburg an. Geboren wurde er 1774 zu Gauaschach in Franken. Fétis ist der Meinung, daß die erwähnte Violinschule eine Arbeit von Demar's Bruder sei, der die Vornamen Johann Sebastian führte.

Eine besondere Celebrität des Violinspiels mit starkem virtuosem Beigeschmack scheint im vorigen Jahrhundert Michael, Ritter v. Esser, geb. in Zweibrücken (nach Gerber's a. Lex. in Aachen), gewesen zu sein. Schubart nennt ihn „einen berümten Violinisten von ganz eigenem Ausdruck“ und sagt weiter über ihn: „Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt (!) und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien (!!) entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker“. — Gerber berichtet über ihn: „anfangs stand er in der Hessen-Casselischen Kapelle. Verließ aber diese Dienste bald wieder und durchreisete die vornehmsten Länder in Europa. Die

außerordentliche Fertigkeit und Eleganz seines Spieles erregte bey Kennern Bewunderung und bey Liebhabern Erstaunen. Zu Paris räumte man ihm den Vorzug ein, und zu London öffnete sich für ihn, seine Kunst zu belohnen, eine Goldgrube. 1777 befand er sich zu Bern und 1779 zu Basel". Esser verstand sich auch auf das Viola d'Amour-Spiel. Von seinen Kompositionen ließ er nichts drucken.

Von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Ignaz Schweigl hat man einzig und allein Kunde durch seine 1786 in erster, 1794 in zweiter Auflage erschienene Violinschule. Nach den Mittheilungen, welche Gerber über dieselbe macht, geht der Autor, mit Ausnahme einer Anleitung über das Flageolettspiel, nicht über Leopold Mozart's gleichartiges Lehrbuch hinaus.

Eines bedeutenden Rufes genoß seiner Zeit der Violinist Anton Janitsch, 1753 in der Schweiz geboren. Sein Vater schickte ihn als zwölfjährigen Knaben nach Turin zu Pugnani, bei dem er sich während eines zweijährigen Studiums zu einem vorzüglichen Künstler heranbildete. Einen Wirkungskreis fand er zunächst als Koncertmeister beim Kurfürsten von Trier; dann war er in gleicher Eigenschaft am Hofe des Fürsten von Wallerstein-Öttingen thätig. Später übernahm er die Orchesterdirektion am Hannoverschen Theater, die er bis 1794 versah. Seine Absicht, sich um diese Zeit nach England zu begeben, wurde durch die damaligen Kriegsereignisse vereitelt. Da er indessen einmal seine Stellung in Hannover aufgegeben hatte, sah er sich genöthigt, um einen neuen Wirkungskreis zu finden, als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Burg-Steinfurth zu gehen. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, der den 12. März 1812 erfolgte. Von seinen Violinkompositionen hat er nichts veröffentlicht. Bei Schubart findet sich folgendes Urtheil über ihn: „Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich, und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern des Taktes getrieben. Sein Strich ist durchschneidend und seine Stellung einnehmend und schön. Es giebt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung so gleich stark wären, wie Janitsch".

Über Franz Lamotte's Heimath schwanken die Angaben zwischen Wien und den Niederlanden. Geboren wurde er 1751. Als zwölfjähriger Knabe spielte er ein Koncert eigener Komposition vor dem Kaiser, der ihn auf seine Kosten zur weiteren Ausbildung reisen ließ. Eine Zeitlang war er Mitglied der Wiener Kapelle. Gegen Ende 1769 kam er nach Paris und traf dort mit Jarnowick zusammen. Eifersüchtig auf jedes bedeutende Talent, versuchte dieser Lamotte um die Gunst des Publikums zu bringen, indem er ihm einen öffentlichen Wettkampf anbot, in der Hoffnung, ihn verdunkeln zu können. Lamotte erwiderte diese Herausforderung mit dem Vorschlage, ein beliebiges Koncert von Jarnowick vom Blatte spielen zu wollen, wenn derselbe sich dagegen bereit erkläre, dasselbe in Betreff eines seiner ihm vorzulegenden Solostücke zu thun. Es blieb Jarnowick nichts anderes übrig, als hierauf einzugehen, und Lamotte schlug ihn glänzend aus dem Felde. Eine andere Probe seines à vista-Spieles legte dieser Violinist in Prag ab. Der Sekretär des Fürsten von Fürstenberg, Namens Bobliczeck, legte ihm, um ihn aufs Glatteis zu führen, ein sehr schweres Koncert in Fis-dur vor. Lamotte stimmte während des Tuttis unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher, und exekutirte das Solo zum Erstaunen der Anwesenden mit Leichtigkeit.

Von Paris begab sich Lamotte nach London. Hier fand er eine so glänzende Aufnahme, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu machen. Sein Leichtsinn aber, der keine Grenzen kannte, führte ihn ins Gefängnis, aus dem er nach mehrjähriger Haft nur durch die Londoner Emeute des Grafen Georg Gordon befreit wurde. Es gelang ihm bei dieser Gelegenheit den Kontinent zu erreichen. Er wandte sich nach Holland, starb jedoch dort schon 1781. Die Haupteigenschaften seines von den Zeitgenossen bewunderten Spieles sollen in einer seltenen Gewandtheit der linken Hand, die ihm gestattete, die größten Schwierigkeiten auf einer Saite auszuführen, so wie in einem besonders geläufigen Staccato bestanden haben. Jedenfalls vertrat er die virtuose Richtung. In Paris erschienen 1770 drei Koncerte und Airs variés und in London 6 Sonaten für Violine und Baß von seiner Komposition.

Ernst Schick, der Sohn eines Tanzmeisters, geb. im Oktober 1756 zu Haag, war für den Beruf seines Vaters bestimmt, entschied sich aber trotzdem für die Musik und insbesondere für das Violinspiel. Georg Anton Kreusser in Amsterdam, der später am kurmainzischen Hofe als Koncertmeister wirkte, war sein erster Lehrer. In der Folge setzte er das Studium seines Instruments unter Esser's und Lolly's Leitung fort. Nach Cramer's „Magazin der Musik“ gehörte er unter die Zahl jener Geiger, welche die Manier des ebengenannten Italieners mit Vorliebe und Erfolg nachahmten. Später soll er sich jedoch, wie Gerber dazu bemerkt, diesem Einflusse entzogen haben.

Schick war eine Zeitlang in der kurmainzischen, und seit 1793 in der Berliner Kapelle als Violinist angestellt. 1813 wurde er zum Koncertmeister ernannt. Am 10. December 1815 starb er in der preußischen Hauptstadt. Es existiren von ihm 6 Violinkoncerte, welche seit 1783 nach einander in Berlin gedruckt wurden.

Als aus der italienischen Schule hervorgegangen ist Christian Ludwig Dieter (Dietter) zu bezeichnen. Denn obwohl er den ersten Unterricht von dem deutschen Musikmeister Seubert in Ludwigsburg empfing, wo Dieter am 13. Juni 1757 geboren wurde, so erhielt er doch die höhere Ausbildung als Violinist durch Celestini. Als Tonsetzer soll er sich autodidaktisch nach den Werken Jomelli's und anderer Komponisten gebildet haben. Von 1781 bis 1817 war Dieter Mitglied der Kapelle in Ludwigsburg. Nach seiner im letzteren Jahre erfolgten Pensionirung scheint er in Stuttgart gelebt zu haben, denn dort starb er 1822. Dieter war als Komponist von nicht gewöhnlicher Begabung. Außer einer großen Menge Instrumentalsachen schrieb er auch mehrere Opern.

Ein der virtuosen Richtung stark ergebener Violinspieler war allen Nachrichten zufolge Jakob Scheller, geb. den 16. Mai 1759 in dem böhmischen Orte Schettal bei Racknitz. Er bevorzugte nicht allein in ungewöhnlichem Maße das Flageolettspiel, sondern ließ sich auch bei öffentlichen Produktionen auf Kunststückchen ein, die eines wahren Künstlers unwürdig sind. So legte er, um den schnarrend näselnden Gesang alter Nonnen nachzuahmen, seine

Schnupftabacksdose auf die Geige, wodurch er den Theil des Publikums, welcher lediglich amüsirt sein will, auf seine Seite zog. Auch verschmähte er es nicht, den Violinbogen so zu gebrauchen, daß alle vier Saiten der Violine gleichzeitig ertönen. Dies Experiment bewirkte er durch eine verkehrte Applikatur des Bogens, indem er die losgeschraubten Haare desselben über die Saiten, die Stange dagegen unter die Violine brachte. Sein Wahlspruch war: „Ein Gott, ein Scheller". In seinen späteren Lebensjahren bot er das unerquickliche Bild eines fahrenden Musikanten, der dem Trunke ergeben, zwar nicht ohne Frau, doch ohne Instrument von einem Ort zum andern wanderte, um durch sein Spiel auf fremdem, nach Zufall erborgtem Instrumente den Unterhalt zu fristen. Trotzdem leistete er noch immer Außergewöhnliches, ein Beweis seiner seltenen Begabung.[1]) Gerber, der ihn 1794 schon in reducirtem Zustande hörte, berichtet über seine Leistungen: „er spielte eines der herrlichsten Concerte von Hoffmeister, welches durch die Kraft seines Bogens und durch seinen lebhaften Vortrag noch mehr gewann. Den ganzen ersten Satz des Rondo spielte er in Flageoletttönen auf seinem Instrumente so wahr, leicht und rein, daß es auf keine Weise von Pfeifenwerken zu unterscheiden war. Überhaupt kamen in diesem Concerte alle möglichen Arten von Schwierigkeiten für die Geige vor, und was der Componist nicht selbst gesetzt hatte, brachte er in seine langen, sehr gearbeiteten Cadenzen: piquirte Läufer von mehr als 2 Octaven in höchster Geschwindigkeit auf einen Strich, Octavengriffe in höchster Geschwindigkeit, theils durch Tonleitern von 2 Octaven und theils in Melodien, Terziengänge von mancherley Art, Läufer durch halbe Töne über das ganze Griffbrett der Geige, anhaltende heftige Passagen in Sprüngen von der höchsten Lage bis zu den tiefen Tönen; und seine gebrochenen und laufenden Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprallen an die Fenster glichen. Und dies alles mit einer Gleichheit, Deutlichkeit und Fülle des Tons, daß auch der der Musik unkundigste Zuhörer davon bewegt wurde.

1) S. Rochlitz' Erzählung in dessen Werk „Für Freunde der Tonkunst", Bd. 2. S. 356 ff.

Das zweite Mal, als er an einem sehr heißen Tage auftrat, nöthigte ihn der Zufall, eine neue Probe seiner Herrschaft über das Griffbrett zu geben. Indem er sein Concert zu spielen anfing, fing sein Saitenhalter an, immer mehr und mehr nachzulassen, indeß er immer im Tone des übrigen Orchesters fortarbeitete, bis seine Geige am Ende des Concerts um eine Terz tiefer stand. Und auch 1799, als er sich zum zweiten Male hier befand, zeigte er mit einer hier geborgten Geige noch immer dieselbe Kunst".

Scheller besuchte in jungen Jahren die Jesuitenschule zu Prag, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Angeborene Neigung zog ihn indeß bald zur Musik. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf; dann ging er nach München und betrieb dort das Violinstudium unter Cröner's Leitung. Weiterhin war er zwei Jahre im Mannheimer Theaterorchester angestellt, worauf er Reisen durch die Schweiz und Italien machte. Endlich wandte er sich nach Paris und blieb hier drei Jahre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath fand er zu Mümpelgard in der Hauskapelle des Herzogs von Württemberg eine Stellung als Koncertmeister, welche er bis 1792 bekleidete. Er verlor sie infolge der Besitzergreifung Mümpelgards durch die Franzosen. Seit jener Zeit führte er ein unstätes, beinahe vagabondirendes Leben, bei dem er endlich seinen moralischen und physischen Untergang fand. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt.

Johann Georg Distler, geb. 1760 zu Wien, war Haydn's Lieblingsschüler in der Komposition. Zugleich bildete er sich aber im Violinspiel aus. 1781 trat er als Geiger in die Stuttgarter Hofkapelle und von 1790 ab stand er derselben als Koncertmeister vor. Allein die Symptome eines Gemüthsleidens, welche bald danach hervortraten, nöthigten ihn 1796, der amtlichen Thätigkeit zu entsagen. Er kehrte nach Wien zu seiner Familie zurück, und starb dort zwei Jahre später. Distler besaß ein ansprechendes Kompositionstalent. Hauptsächlich hat er Kammermusikwerke veröffentlicht, die ehedem beliebt waren.

Als ein Sonderling unter den deutschen Violinspielern ist Johann Bliesener zu bezeichnen. Man darf annehmen, daß sein Hang zu hirngespinstlichen Unternehmungen, wenn auch nicht

durch seinen Violinlehrer Jarnowick (Giornovichi) geradezu erzeugt, so doch wesentlich genährt wurde, denn dieser war eine abenteuernde Natur. Über Bliesener berichtet Gerber, daß er „im Jahre 1801 durch öffentliche Blätter seine Erfindung eines musikalischen Alphabets von 5 Figuren bekannt gemacht habe, welche ein Jeder, auch Unmusikalische, in einer halben Stunde unterscheiden und begreifen könne", so daß man in Zeit von höchstens 5 Stunden jedes Instrument mechanisch zu spielen im Stande sei. Er habe sich erboten, diese Erfindung 5 Personen, gegen Erlegung von 5 Thalern, bekannt zu machen". Im Übrigen soll Bliesener ein guter Sologeiger gewesen sein. Schon vor 1791 war er Kammermusikus der verwittweten Königin von Preußen. Er starb im Februar 1842 zu Berlin. Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er Duette und Koncerte, sowie Flötensätze und Streichquartette.

Der Violinspieler August Ferdinand Tietz, geb. 1762 in Niederösterreich, fand seine erste Ausbildung in einem Kloster, worauf er in die kaiserl. Kapelle zu Wien eintrat. Später war er in Petersburg thätig, nach Fétis seit 1796, nach Gerber dagegen schon seit 1789. Hier hörte ihn Ludwig Spohr 1802, welcher von ihm bemerkt, daß er „die Passagen nach alter Weise mit springendem Bogen spiele". Übrigens galt Tietz für einen Menschen, in dessen Kopf es nicht ganz richtig ausgesehen habe.[1]) Doch kann dies nicht von tieferer Bedeutung gewesen sein, denn Tietz war später noch Mitglied der Dresdner Kapelle und ließ sich während dieser Zeit auch als Solospieler mit gutem Erfolg öffentlich hören.

Carl Hunt, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, welcher kurfürstl. sächs. Kammermusikus war, studirte beim Kapellmeister Seydelmann die Komposition und wurde 1783 als Violinist in die kursächsische Kapelle aufgenommen. Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) als einen Schüler Tartini's. Bei Gerber ist das Verzeichnis seiner zahlreichen Kompositionen mitgetheilt, unter denen sich 12 Violinkoncerte befinden.

---

1) S. Spohr's Selbstbiographie.

Ebensosehr durch sein Violinspiel wie durch seine Thätigkeit als Tonsetzer zeichnete sich unter den deutschen Geigern des vorigen Jahrhunderts Andreas Romberg, ein Vetter des berühmten Violoncellisten Bernhard Romberg aus. Spohr sagt (in seiner Selbstbiographie) von ihm, daß er zwar kein großer Virtuos gewesen sei, aber doch fertig und mit Geschmack gespielt habe. Indeß ergänzt er dies Urtheil durch folgende Bemerkung: „Das Zusammenleben mit A. Romberg, dem gebildeten und denkenden Künstler, hat mir wieder viele genußreiche Stunden verschafft. Aber von neuem fand ich, daß er seine Kompositionen unbeschreiblich kalt und trocken vorträgt, als wenn er die Schönheiten, die sie enthalten, selbst nicht fühle! Er spielte mehre seiner Quartetten, die mir längst werth geworden sind, weil ich sie oft von anderen gehört und selbst gespielt habe; aber der Geist, der sich in ihnen so deutlich ausspricht, daß ihn jeder der Geiger, von welchen ich sie bisher hörte, richtig auffaßte, scheint ihm selbst unbekannt geblieben zu sein, denn in seinem Vortrage war auch keine Spur davon zu entdecken". Man ist versucht zu glauben, daß Spohr Romberg's Spiel unter- und dessen Kompositionen überschätzte. Unbedingt darf zugegeben werden, daß die letzteren, gleich den Werken so vieler seiner Mitlebenden, eine nicht geringe Bedeutung für ihre Zeit hatten. Wären sie aber so gehaltvoll, wie Spohr anzunehmen scheint, so würden sie heute nicht schon völlig in Vergessenheit gerathen sein. Wahrscheinlich legte Spohr einen etwas zu hohen Maßstab an Romberg's Spiel, welches einer früheren, schon überwundenen Periode angehörte. Daß aber seine Leistungen dennoch nach gewissen Seiten hin sehr bedeutend gewesen sein müssen, ersieht man aus einem Bericht der Allgem. mus. Zeitung (Jahrg. 1789 Nr. 8), in welchem er mit Männern wie Benda, Frenzl, Rode, Pixis &c. in Parallele gestellt wird. Auch findet sich bei Gerber die Notiz, daß Neefe ihn (1793) als einen der vollendetsten Geiger bezeichnet habe.

Andreas Romberg, geb. in Vechte den 27. April 1767, war der Sohn des Musikdirektors und Klarinettvirtuosen Heinrich Romberg zu Münster. Bereits im 7. Lebensjahre trat er öffentlich als Violinist auf. Seit 1790 war er gemeinschaftlich mit seinem Vetter Bernhard in der kurkölnischen Hofkapelle zu Bonn angestellt. Die

französische Revolution vertrieb sie aus dieser Stellung. Beide Künstler wandten sich nach Hamburg und traten in das dortige Theaterorchester, welchem sie von 1793—95 angehörten. Sodann unternahmen sie eine zweijährige Reise durch Deutschland und Italien, nach deren Vollendung Andreas Romberg, seiner produktiven Thätigkeit lebend, sich in Hamburg fixirte. Im Jahre 1815 wurde er als Hofkapellmeister nach Gotha berufen. Er wirkte dort bis zu seinem Tode, welcher den 10. November 1821 erfolgte.

Romberg wurde nicht nur als Violinkomponist, sondern überhaupt als Tonsetzer von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt. Außer der anerkennenden Sprache, welche die musikalischen Zeitungen jener Tage über seine Werke führen, liefert auch einen Beweis dafür die im Jahre 1809 an den Künstler verliehene Doktorwürde seitens der Kieler Universität. Wenn seine durchaus solide gearbeiteten Symphonien, Quartette, Duette, Operetten, Koncerte und Vokalkompositionen, von denen Schiller's „Glocke" ehedem in ungewöhnlicher Schätzung beim musikalischen Publikum stand, längst vergessen sind, so theilt er hierin ein Geschick mit vielen trefflichen gleichzeitigen Komponisten der Wiener Schule, von denen bereits die Rede gewesen ist. Sie alle, die zu ihren Lebzeiten als anerkannte und berühmte Männer auf verdienstliche Weise für die Kunst wirkten, liefern heute den Beleg für die alte Erfahrung, daß nur dem neugestaltenden Genie jene Unsterblichkeit zu Theil wird, die nicht bloß den Namen, sondern auch die Werke des Geistes auf die fernen Geschlechter vererbt.

Über die Violinspieler Fischer, Gruber und Gebrüder Friedel sind wir lediglich auf die Nachrichten beschränkt, welche Schubart in seinen Schriften giebt. Sie lauten: „Fischer,[1]) einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in möglichst kurzer Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigal gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel

1) Es erscheint zweifelhaft, ob mit diesem Fischer der in Gerber's a. Lex. angeführte markgräfl. schwed. Kapellmeister Johann Fischer identisch ist, welcher auch Violinspieler war.

schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Kompositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen".

Dieser Schilderung zufolge muß Fischer entweder ein Nachahmer oder Nebenbuhler Lolly's gewesen sein, der, wie Schubart mit Begeisterung erzählt, die Thierstimmen nachzuahmen verstand. Fischer lebte nach Schubart's Angabe in Nürnberg. Hier lebte auch Gruber und zwar als Kapellmeister. Schubart bemerkt über ihn: „Sein Bogenstrich ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft". Und von den Gebrüdern Friedel heißt es bei demselben Autor: „Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedel gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzen ungemein schöne Stücke für die Violine: ihre Kompositionen sind voll Reiz, und so ganz für dies Instrument gemacht".

III. Frankreich und die Niederlande.

Nächst den Italienern thun sich unter den romanischen Völkern im Violinspiel nur noch die Franzosen hervor, während die Spanier keinen maßgebenden Antheil an dem Entwickelungsgange dieser Kunst nehmen. In Frankreich wurde die höhere, kunstgemäße Pflege des Geigenspiels jedoch später in Angriff genommen als in Deutschland. Dies ist um so bemerkenswerther, als die Violine dort nicht allein, wie wir gesehen haben, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch stand,[1]) sondern auch zu Anfang des 17. Säculums schon volle Schätzung als eines der edelsten Musikorgane gefunden hatte.

1) Vergl. S. 21 d. Bl.

Wir entnehmen dies aus Martin Mersenne's „Harmonie universelle“ (Paris 1636), in der es heißt: „A quoy l'on peut adiouster que ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 Violons du Roy, aduoiient qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant; de là vient que cet instrument est le plus propre de tous faire danser, comme l'on experimente dans les balets, et par tout ailleurs. Or les beautez et les gentilesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulierement lors qu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens. Car encore que l'on jouï plusieurs parties ensemble sur le Luth et sur l'Epinette, et consequemment que ces instrumens soient plus harmonieux, neantmoins ceux qui jugent de l'excellence de la Musique, et de ses instrumens par la beauté, et par l'excellence des airs et des chansons, ont des raisons assez puissantes pour maintenir qu'il est le plus excellent, dont la meilleure est prise des grands effets qu'il a sur les passions, et sur les affections du corps et de l'esprit“.

Diese begeisterte Lobrede könnte leicht zu der Annahme verleiten, daß Mersenne's Zeitgenossen bereits wunder was auf der Violine geleistet haben, wenn man nicht aus der noch ziemlich dürftigen Beschaffenheit des französischen Instrumentalsatzes jener Periode ersähe, daß ihr Geigenspiel von untergeordneter Bedeutung war. Mersenne theilt uns davon eine Probe in seiner „Harmonie universelle“ mit, welche einen naiven Standpunkt in Behandlung der Instrumente und insbesondere der Violine zeigt. Es ergiebt sich aus derselben, daß man an die Geiger sehr bescheidene Anforderungen stellte. Als die höchste Instanz für das französische Violinspiel galten damals

die von Mersenne citirten 24 Kammerviolinisten des Königs, welche unter dem stehenden Namen „les Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy“ figurirten. Ihre amtliche Thätigkeit war eben nicht sonderlich geeignet, die künstlerische Handhabung der Violine zu fördern, denn lange Zeit blieben sie darauf beschränkt, bei den Balleten mit und ohne Gesang mitzuwirken, welche der sogenannten großen, durch Lully[1]) begründeten Oper vorausgingen. Und selbst die dramatischen Kompositionen dieses um die französische Opernbühne so verdienten Mannes boten bei der engen Begrenzung des orchestralen Theiles seiner Partituren für die Ausbildung des Violinspiels keine sonderliche Gelegenheit.

Die Konstituirung der „vingt-quatre violons“ der königlichen Kammermusik fällt in die Regierungszeit Louis' XIII., doch erst unter Louis XIV. erhielt dieser Verband eine geregelte Organisation. Dieser Fürst, welcher selbst musikalisch war (er empfing in der Jugend Lauten- und später auch Klavierunterricht), kargte keineswegs mit Bewilligung reichlicher Mittel für die Musikbedürfnisse des Hofes. Außer den schon erwähnten 24 Violons[2]) und dem althergebrachten Institut der Kapellsänger, welche nicht nur den Kirchendienst zu versehen, sondern auch während der Tafel des Königs zu singen hatten, unterhielt er noch die sogenannte „musique de la grand Escurie“, bestehend aus 25 Instrumentisten, wie es scheint, für die verschiedenen Lustbarkeiten des Hofes im Freien, sowie eine „petite bande des Violons“. Diese letztere wurde, so zu sagen, für Lully geschaffen, dessen ausschließlicher Leitung sie auch anvertraut war.[3]) Ihre Zahl

---

1) Jean Baptiste Lully, geb. 1633 in Florenz, gest. 1687, wurde infolge seiner Leistungen als Violinspieler und Ballettkomponist von Ludwig XIV. 1652 zum Chef der königl. Kapelle gemacht. 1672 gründete er die „Académie royale de musique“.

2) Der Ausdruck „Violons“ ist hier nicht wörtlich zu nehmen. Man hat vielmehr darunter das ganze Streichquartett zu verstehen, welches der König sich für seine Kammermusik hielt. Dasselbe bestand im Jahre 1636 aus sechs Diskantgeigen (Dessus), vier Haut-Contres (Alt), vier Tailles (Tenor), vier Quintes (Violoncelllage) und sechs Bässen.

3) Die obigen Mittheilungen sind aus Vidal's Werk „Les instruments à archet“ entnommen.

betrug 16 Personen, welche für den Dienst der Morgenmusiken, der königlichen Tafel und der Hofbälle angestellt waren, und dabei nur Lully'sche Kompositionen zu spielen hatten. Dem Range nach stand sie unter den „24 Violons“ der königl. Kammermusik, wie es denn auch als Auszeichnung galt, wenn ein Mitglied der „petite bande“ zu einem dieser 24 Geiger ernannt wurde. Dies Verhältnis hatte indessen allem Anschein nach keine maßgebende Bedeutung für die Leistungsfähigkeit beider Institute, sondern beruhte wohl nur auf gewissen Privilegien der schon länger bestehenden „vingt-quatre violons“. Daß für die Ausführung Lully'scher Kompositionen ein besonderes Musikchor gebildet wurde, spricht eben nicht zu Gunsten der 24 Kammermusiker des Königs, sei es nun, daß ihr Beamtendünkel einer Anerkennung der Autorität Lully's sich anfangs nicht fügen wollte, oder daß ihr bescheidenes Können den Anforderungen des Italieners nicht entsprach.

Die „petite bande“ war übrigens nur eine vorübergehende Erscheinung. Denn schon beim Regierungsantritt Louis' XV. wurde sie wieder abgeschafft, wogegen das Institut der „24 Violons“ noch bis zum Jahre 1761 existirte, in welchem es auf Befehl Louis' XV. ebenfalls einging.

Den „24 Violons“ war eine sehr bevorzugte Stellung bei Hofe eingeräumt. Sie hingen direkt vom königlichen Hause ab, hatten also keine andere Instanz über sich, und besaßen den Rang der „officiers commensaux“, welche große Vortheile, wie z. B. vollständige Steuerfreiheit, unentgeltliche Beköstigung u. dergl. genossen. Kein Wunder daher, wenn sie sich als Hofbeamte von Distinktion betrachteten und ihre gesicherte Position dazu gebrauchten, vom Hofe, und damit von Paris, möglichst Alles fern zu halten, was ihnen in künstlerischer Beziehung irgendwie hätte unbequem werden können. In diesem Betracht sympathisirten sie durchaus mit der musikalischen Brüderschaft von „St. Julien des ménétriers“, welche ihren Sitz in Paris hatte, und deren Gerechtsame einer Monopolisirung der Tonkunst gleichkam.

Die Institution der „Confrérie de St. Julien“ bildete sich allmählich aus jenen Spielleuten (ménétriers) hervor, die des Erwerbes

halber im Lande umherzogen, insbesondere aber gern in Paris ihr Wesen trieben, wo sie reichlicheren Verdienst fanden, als in den Provinzialstädten. Auch scheint es, daß diese Leute, und was sonst noch an Jongleurs und Gauklern zu ihnen gehörte, dort frühzeitig begünstigt wurden. So war ihnen schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts das Vorrecht eingeräumt worden, den noch heute existirenden, in der Nähe der Nôtre-Dame-Kirche belegenen „Petit-Pont“, an welchem ehedem vom Publikum ein Brückenzoll erhoben wurde, frei passiren zu dürfen. Und wie populär sie bei den Parisern waren, geht daraus hervor, daß zu Ende des 13. Jahrhunderts nach ihnen eine Straße „Rue des Ménétriers“ (heute Rue de Rambuteau) benannt wurde.

Manche dieser Spielleute machten sich bald in Paris seßhaft, und im Jahre 1321 beschlossen die angesehensten derselben, sich zu einer förmlichen Korporation zu vereinigen. Das zu diesem Zweck von ihnen formulirte, aus 11 Paragraphen bestehende Statut wurde mit den Unterschriften von 37 männlichen und weiblichen Individuen, einschließlich des an ihrer Spitze stehenden „Ménestrel roi“, Namens Pariset, dem „Prévost“ von Paris zur Genehmigung unterbreitet. Die Bestimmungen dieses Statuts waren hauptsächlich darauf berechnet, die Mitglieder der Vereinigung zur Beobachtung gewisser, im Interesse der Korporation getroffener Bestimmungen anzuhalten, deren Nichtbefolgung Geldbußen nach sich zog. Wer den Betrag derselben nicht erlegen konnte oder wollte, mußte Paris für ein Jahr und einen Tag, oder doch für so lange verlassen, bis das Strafgeld entrichtet war. Die auf solche Weise erlangten Revenuen fielen zur Hälfte der Korporation und zur Hälfte dem König derselben zu.

Die weitere Entwickelung der Confrérie von St. Julien wird mit einer legendarischen Erzählung in Verbindung gebracht, welche Du Breul in seinem „Theâtre des antiquités de Paris“ (1622) mittheilt. Nach diesem Bericht hatten zwei Ménétriers Namens Jacques Grare und Huot einen Platz in Paris, und dazu auch ein benachbartes Haus an der Ecke der Straße Jean Paulée erworben, um ein Hospital zu errichten, für welches sie den „St. Julien“ und

„St. Génois“[1]) (St. Genès) zu Schutzpatronen erwählten. Die Vollendung dieses Hospitals wurde indessen von den Ménétriers in die Hand genommen, welche sich zugleich damit als förmliche Brüderschaft (Confrérie) konstituirten. Da das Unternehmen gleichsam einen mildthätigen Charakter hatte, so schritt die genannte Korporation auch bald darauf zur Erbauung einer Kirche. 1335 war Alles fertig, und am letzten Sonntag im September desselben Jahres konnte man bereits die erste Messe lesen lassen, nachdem schon im Jahre zuvor Papst Clemens VI. die ganze Stiftung durch Erlaß einer Bulle sanctionirt hatte.

Von da ab gab es auch einen „roi des ménestrels du royaume de France“.[2]) Als erster „ménestrel de Roy“ wird ein gewisser Pariset genannt. Von diesem ging der Titel im Jahr 1338 an Robert Caveron (Cavernon) über. Unter dessen Nachfolgern werden genannt: Copin du Brequin (1349) und Jean Caumez.

---

1) St. Julien, mit dem Beinamen „le pauvre“ oder auch „hospitator“, gehört zu den, nicht von der Kirche, sondern nur vom Volksmund heilig gesprochenen Männern. Nach der Legende tödtete er infolge eines durch Eifersucht hervorgerufenen Mißverständnisses seine Eltern, die er nicht erkannt hatte. Die schmerzliche Reue, welche er darüber empfand, veranlaßte ihn, mit seiner Frau die Heimath zu verlassen, um in der Fremde Buße zu thun. Das Ehepaar ließ sich an einem reißenden Flusse nieder, baute daselbst eine kleine Herberge und unterhielt eine Fähre zur Beförderung der Passanten an das jenseitige Ufer. Eines Tages meldete sich ein Mann mit der Bitte, über den Fluß gesetzt zu werden. Nachdem er in die Fähre gestiegen war, gab er sich als Christus zu erkennen und sprach den St. Julien von seinen Sünden los. St. Julien wird nach Stadler's Heiligen-Lexikon Bd. II, S. 523 in Frankreich, Belgien und Spanien verehrt. Der Ort, an welchem St. Julien seine Eltern angeblich umbrachte, soll das Castell Albi (Albiga) im Oberlanguedoc, und der Fluß, an dem er später als Fährmann lebte, der Gar (Varus) in der Provence gewesen sein.

St. Génois oder St. Genesius war, wie die Legende berichtet, im 3. Jahrh. nach Chr. Geb. ein römischer Schauspieler. Er hatte in einem Stück, welches auf Befehl Diocletian's zur Verspottung der Christen aufgeführt wurde, die Rolle eines Täuflinges darzustellen. Als er infolge dessen wirklich zum Christenthum übertrat, ließ der Kaiser ihn enthaupten. Sein Tag ist der 25. August.

2) Ausführlichere Mittheilungen dankenswerther Art über die Geschichte der „Confrérie de St. Julien“, sowie über die „Rois des ménétriers“ giebt H. M. Schletterer im zweiten Theil seiner „Studien zur Geschichte der französischen Musik“. (Berlin, Dammköhler's Verlag.)

Doch wurde dieser Titel noch nicht regelmäßig weitergeführt. Erst vom Jahre 1541 ab geschah dieses.

Zu jener Zeit der französischen Monarchie strebte jede Gesellschaft oder Korporation danach, ihren eigenen König zu haben. So gab es einen König der Krämer, der Barbiere, der Narren und sogar der liederlichen Leute. Nun kam noch ein König der „Ménétriers“ hinzu. Eine Bedeutung für die Kunst hatte derselbe nicht. Seine Creirung lief zur Hauptsache auf Gelderpressungen hinaus.

Die Statuten von 1321 blieben während des 14. Jahrhunderts in Kraft, erfuhren aber doch durch zwei Polizeierlasse von 1372 und 1395 Verschärfungen gegen die Trinkgelage der Ménétriers in den Wirthshäusern nach der Stunde des Abendläutens („couvre feu“), sowie gegen die Ausübung des Berufes zu nächtlicher Stunde, um den Vorkommnissen von Spitzbübereien und dergleichen vorzubeugen. Auch durften die Ménétriers bei Gefängnisstrafe nichts deklamiren oder singen, was irgendwie auf den Papst oder den Landesherrn Bezug hatte.

Sehr bald vergrößerte sich die pariser Korporation der Ménétriers durch den Hinzutritt neuer Mitglieder; zugleich rissen damit aber auch mancherlei Mißbräuche ein. Dies gab Veranlassung zu einem neuen, im Laufe des 15. Jahrhunderts erlassenen Reglement. Dasselbe schrieb eine Erhöhung der Geldstrafen, sowie ein förmliches Examen für die neu Aufzunehmenden vor. Sodann wurde es denjenigen Ménétriers, welche nicht den Meistergrad erlangt hatten, bei Geldstrafe verboten, auf Hochzeiten und in Gesellschaften zu musiciren. Auch durfte Niemand, ohne Meister geworden zu sein, Unterricht ertheilen, und wer diese Würde erlangt hatte, konnte ohne ausdrückliche Erlaubnis des roi des Ménétriers keine Schule zur Unterweisung in den Künsten der „ménestrandie“ errichten. Diese Statuten behielten bis 1658 Geltung.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind außer den schon vorgenannten die Namen folgender Könige der Ménétriers überliefert: Jehan Portevin (1392), Jehan Boissard, dit Verdélet (1420) und Jehan Facien, l'ainé.

Die Statuten, welche den pariser Ménétriers verliehen

wurden, galten auch für Frankreichs Städte. Hiergegen protestirten die Musiker der Provinzen, jedoch zunächst ohne Erfolg. Im 16. Jahrhundert wurden sogar in den Hauptorten des Landes, insbesondere aber in Abbeville, Amiens, Blois, Bordeaux, Orleans und Tour, Succursalen der pariser Korporation errichtet, wodurch dieser letzteren alle erwerbsmäßig Musicirenden tributpflichtig gemacht wurden. Die Art, wie man dies bewerkstelligte, geht aus einem vom 26. März 1508 datirten Erlaß für die Stadt Tour hervor, wonach ein Bewohner dieses Ortes, Namens Nicolaus Hestier, auf 6 Jahre als Stellvertreter des „roi des ménétriers“ mit allen demselben zustehenden Rechten (natürlich gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes) ernannt wurde. Es handelte sich hier also um eine förmliche Verpachtung der Prärogative des Königs der Ménétriers. Der Pächter seinerseits suchte selbstverständlich die Pachtsumme und über diese hinaus noch einen Gewinn durch Erpressungen dabei herauszuschlagen.

Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein fehlen die Namen jener Männer, welche an der Spitze der „Confrérie de St. Julien“ standen. Erst 1575 wird wieder ein König der Ménétriers namhaft gemacht: es ist Claude de Bouchardon, als dessen unmittelbarer Vorgänger ein gewisser Roussel erwähnt wird. Auf Claude de Bouchardon folgte Claude Nion (1590), sodann Claude Nion, dit Lafont (1600), ferner François Richomme (1615) und endlich Louis Constantin (1624).

Über Constantin sind einige Nachrichten vorhanden.[1]) Er wurde 1585 in Paris geboren, erlernte frühzeitig das Violinspiel, und zeichnete sich in demselben bei weitem mehr aus, als ein naher Verwandter Namens Johann Constantin, von dem man nicht mit Bestimmtheit weiß, ob er der Vater oder der Onkel des Louis Constantin war. Der schon genannte Pater Mersenne gedenkt in seiner „Harmonie universelle“ des Louis Constantin mit Auszeichnung, und rechnet ihn zu den bedeutendsten ausübenden Künstlern Frankreichs jener Zeit,

1) Diese Nachrichten hat Er. Thoinan mit anerkennenswerthem Fleiß in den pariser Archiven gesammelt und 1878 bei J. Bauer in Paris veröffentlicht.

unter denen er noch Bocan,[1] Maugars, Lazarin und Léger[2]) hervorhebt.

L. Constantin wurde zunächst in die Kapelle Louis' XIII. aufgenommen und am 12. Decbr. 1624 an Stelle seines Vorgängers Fr. Richomme zum „Roy et Maistre des Ménétriers" ernannt. Nach dreiunddreißigjähriger Amtsverwaltung starb er Ende Oktober 1657.

Constantin bethätigte sich auch als Tonsetzer. Von seinen Kompositionen ist aber nur eine bis auf unsere Zeit gekommen. Sie rührt aus dem Jahre 1636 her, und befindet sich im ersten Bande der, in der pariser Konservatoriumsbibliothek aufbewahrten, leider nicht mehr ganz vollständigen „Collection Philidor".[3]) Sie trägt die Überschrift „La pacifique" und besteht, ohne Angabe der anzuwendenden Tonwerkzeuge, aus zwei Sätzen, von denen der erstere, längere, sechsstimmige im C-Takt, der zweite fünfstimmige dagegen im Tripeltakt steht. Auf diesen folgt in der Philidor'schen Handschrift dann noch ein zweistimmiges tanzartiges Musikstück von drei kurzen Theilen im geraden Takt, von dem nicht mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob es zu dem Vorhergehenden gehört. Alle drei Sätze sind, wie die meiste damalige Musik, ohne Tempoangabe.

Im Gegensatz zu dem im Tripeltakt stehenden und einfach harmonisch behandelten Stück ist der erste Theil der Komposition theilweise imitatorisch gehalten, ohne sich jedoch in erfinderischer Hinsicht irgendwie auszuzeichnen. Gegen die gleichzeitigen Arbeiten des italienischen Tonsetzers Buonamente steht das Ganze an Kunstwerth entschieden zurück. Für den damaligen noch untergeordneten Stand-

1) Sein eigentlicher Name ist Jacques Cordier. Er war Tanzmeister unter der Regierung Louis' XIII., und galt als ein ausgezeichneter Rebec- und Violinspieler.

2) Maugars war ein weit berühmter Gambenspieler. Lazarin dagegen spielte Violine und bekleidete das Amt eines Hofkomponisten, während Léger zur Bande der „vingt-quatre violons" gehörte, und außerdem Leiter des Hofballetts war.

3) Über diese, für die Geschichte der altfranzösischen Instrumentalmusik wichtige Sammlung s. in Fétis' „Biographie universelle" den Artikel André Danican Philidor.

punkt der französischen Instrumentalkomposition möchte aber „La pacifique", nebst den anderen verloren gegangenen Erzeugnissen Constantin's, wohl nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein.

Sein Nachfolger im Geigerkönigamt wurde am 20. Novbr. 1657 Guillaume Dumanoir I. Während seines Regiments war dieser bemüht, möglichst alle Musiker des Landes, mit Einschluß der Organisten, unter seine Botmäßigkeit zu bringen.

Ein Jahr nach Dumanoir's Amtsantritt nämlich, also 1658, hatte Louis XIV. ein neues Statut erlassen, nach welchem nicht nur sämmtliche Instrumentisten aller Städte des Landes, sondern auch die Tanzmeister tributpflichtig werden sollten. Dieser Erlaß war hauptsächlich darauf berechnet, die Staatskasse zu bereichern, so wie die Einkünfte der „Confrérie de St. Julien" und ihres Hauptes zu erhöhen. Die eingehenden Gelder wurden gleichmäßig unter die drei Participanten vertheilt. Die Tanzmeister aber setzten sich gegen die beabsichtigte Vergewaltigung zur Wehr, was zu heftigen Streitigkeiten mit Dumanoir führte, welcher sich u. A. zu einer 1664 gegen die Tanzmeister veröffentlichten und in gröblichem Ton gehaltenen Broschüre „le mariage de la musique avec la danse" hinreißen ließ. Obwohl er nun Alles aufbot, um sich die Tanzmeister zu sichern, welche bei ausgebreiteter Kundschaft und reichlichem Verdienst eine gute Ausbeute versprachen, so wußten dieselben schließlich dennoch, trotz der königlichen Ordonnanz, die Aufrechthaltung ihr Unahängigkeit von der „Confrérie de St. Julien" durchzusetzen.

Unter dem Namen Dumanoir sind eine Anzahl vierstimmig gesetzter Tänze auf unsere Zeit gekommen, ohne Angabe jedoch, ob dieselben von Dumanoir I. oder dessen Sohn und Amtsnachfolger Dumanoir II. herrühren. Nur bei einer aus drei Airs bestehenden und „Charivaris" überschriebenen fünfstimmigen Komposition ist die Jahreszahl 1648 hinzugefügt, so daß man annehmen darf, sie sei vom älteren Dumanoir. Ein Theil der Tänze befindet sich nebst den „Charivaris" im ersten Bande der Kollektion Philidor zu Paris, ein anderer dagegen auf der Landesbibliothek zu Cassel. Unter diesen Tänzen, in welchen die ausgeprägte Rhythmik eine Hauptrolle spielt, sind einige, welche zeigen, daß der Autor bei nicht gewöhnlicher

musikalischer Bildung die Befähigung zu gewähltem Ausdruck in harmonisch modulatorischem Betracht besaß, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er, gleichwie die große Mehrzahl der damaligen Tonsetzer, über völlige Reinheit des Satzes nicht gebot.

Auf Guillaume Dumanoir I. folgte 1668 als „roi des ménétriers“ dessen Sohn Guillaume Dumanoir II., welcher gleichfalls Violinist war und angeblich bis 1693 — er starb erst 1697 — der „Confrérie de St. Julien“ präsidirte.[1] Auch er hatte, gleich seinem Vater, Streitigkeiten in Betreff seiner Machtsphäre, die nicht zu seinen Gunsten ausfielen. Bald nach seinem Regierungsantritt gerieth er in heftige Differenzen mit Lully, welchem 1672 das Privilegium der königl. Musikakademie (d. h. der großen Oper), ertheilt wurde, mit der Berechtigung, Orchesterspieler auszubilden. Gegen diese Bestimmung legte Dumanoir Protest ein. Er erreichte aber dadurch nichts weiter, als daß die Behörde am 14. August 1673 zum Vortheil Lully's entschied.

Hierauf hatte Dumanoir aufs Neue Zänkereien mit den Tanzmeistern, die ihm solches Ärgernis bereiteten, daß er am 31. December 1685 seine Demission gab. Sie war keine definitive, denn Dumanoir verzichtete nur auf die Vortheile, welche mit seinem Herrscheramt bei der Brüderschaft von St. Julien verbunden waren. Im Übrigen behielt er den Titel seiner seither geführten Würde bei. Allein die Sache wurde ihm völlig verleidet, als Louis XIV. 1691 zu Gunsten der fiskalischen Kasse die Bestimmung erließ, daß fortan die Ämter der Confrérie de St. Julien, der Zahl nach vier, käuflich und erblich sein sollten. Beiläufig gesagt war es eine Summe von 18,000 Livres, um die es sich dabei handelte. Es ist also um so begreiflicher, daß dem Einspruch Domanoir's kein Gehör geschenkt wurde, da der Fiscus auf einen so hohen Einnahmebetrag nicht wieder verzichten wollte. Indessen wurde, um Dumanoir einigermaßen für die Schwächung seiner Privilegien zu entschädigen, die Bestimmung getroffen, daß er für Lebenszeit als vereideter Examinator der

---

1) Über die Regierungszeit Dumanoir I. und seines Sohnes Dumanoir II. sind die Angaben der französischen Musikschriftsteller nicht ganz übereinstimmend.

zur Meisterwürde sich meldenden Instrumentenspieler zu fungiren habe. Dumanoir aber, verbittert durch die ihm zu Theil gewordene Behandlung, machte keinen Gebrauch von dieser Vergünstigung und trat sogar 1693 vom Schauplatz seines bisherigen Wirkens definitiv zurück. Er starb 1697, in welchem Jahre zugleich die Charge des „roi des ménétriers“ oder des „roi des Violons“, wie man das Amt auch nannte, unterdrückt wurde, um nur noch einmal vorübergehend im 18. Jahrhundert unter Gian Pietro Guignon wieder aufzuleben.[1])

Die Brüderschaft von St. Julien trieb indessen ihr Wesen noch längere Zeit fort. Zunächst versuchte sie, die pariser Klavierspieler zur Erlegung der für die Instrumentenspieler bestehenden Taxen heranzuziehen, was zu einem erneuten Prozeß führte, aus welchem die Klavierspieler siegreich hervorgingen. Durch Parlamentsbeschluß vom 3. Mai 1695 wurden sie von allen Verbindlichkeiten gegen ihre Bedränger freigesprochen. Nun versuchte die Confrérie von St. Julien, sich auf andere Weise zu entschädigen. Sie verschaffte sich ein am 5. April 1708 vollzogenes Patent, auf Grund dessen ihre Mitglieder befugt waren, in jeder Art des Instrumenten- und Tabulaturspieles, insbesondere aber im Klavierspielen Unterricht zu ertheilen. Die Komponisten und Klavierspieler vereitelten aber auch dies. Dennoch dauerten die Reibungen und Kämpfe fort. 1728 versuchte die Korporation von St. Julien die dem Opernorchester angehörenden Musiker sich tributpflichtig zu machen. Der Erfolg war nicht besser als in den vorhergehenden Fällen.

So standen die Sachen, als der piemontesische Violinspieler Gian Pietro Guignon 1741 zum Geigerkönig ernannt wurde. Dieser erließ im Einverständnis mit den Hauptführern von Saint-Julien ein neues Statut von 28 Artikeln, um seine Herrschaft über die Musiker namentlich in lukrativer Hinsicht wieder zu erweitern. Dies veranlaßte die königl. Organisten so wie die pariser Musiker zu neuen Beschwerden. Diejenigen, welche dieselben hervorgerufen hatten, suchten die Opponenten dadurch zu beschwichtigen, daß sie erklärten, weder die Organisten noch die Klavierspieler mit ihren Maßnahmen

1) S. dens. S. 175.

behelligen zu wollen. Doch diese waren damit nicht zufrieden, sondern traten noch entschiedener als ehedem für die Freiheit der Tonkunst und ihre Lehrer ein. Die Folge davon war, daß durch einen Parlamentsbeschluß vom 30. Mai 1750 alle Statutsartikel, welche der freien Kunstübung zuwiderliefen, für null und nichtig erklärt wurden. Guignon fügte sich nicht allein willig diesem Urtheilsspruche; er verzichtete gleichzeitig freiwillig auf jene Rechte, nach welchen es ihm auch ferner noch zustand, Taxen von den Tanzmeistern und Tanzmusikanten auf Bällen, Hochzeiten, so wie in Wirthshäusern, mithin von dem gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu erheben. Allein seine Gesinnungsgenossen von Saint-Julien dachten darüber anders. Ohne Wissen Guignon's erdreisteten sie sich, Statthalterstellen des Geigerkönigs für bestimmte Bezirke in den Provinzen des Landes einzurichten, zu verkaufen und gegen gewisse Summen sogar erblich zu verleihen. Wer sich ihrem Willen nicht fügte, mußte es büßen. Ein Kanonikus, welcher zugleich Organist war, wurde verfolgt, weil er einen Chorknaben im Orgelspiel unterrichtet hatte. Einem Kleriker, Kapellmeister seines Kirchspieles, wurde zugemuthet, den Titel „Tanzmeister" anzunehmen, um ihn zu zwingen, sich unter das Joch der Beschlüsse von Saint-Julien zu beugen.

Ein gewisser Barbotin hatte sich von der Brüderschaft Saint-Julien die Charge eines „lieutenance générale“ gekauft, und trieb seinerseits wieder einen Handel mit „lieutenances particulières“. Auch erließ er eine Bekanntmachung in Angers, die an den Straßenecken zu lesen war, und folgendermaßen lautete:

„De Par Le Roi.

Sentence

de M. le lieutenant général de police de la ville d'Angers, qui permet la concession, nomination et résignation faite au sieur Pierre-Olivier Josson, musicien et maître à dancer de la ville et académie royale d'Angers, pour l'équitation et autres exercices de la place de lieutenant particulier du roi des arts et sciences de la musique et dance, et les jeux de tous les instruments, tant à cordes qu'à vent, pour l'étendu des provinces d'Anjou et du Maine ; sur la présentation, nomination et résignation de M. Barbotin, lieutenant général du roi desdits arts et sciences de la communauté et académie royale des maîtres de musique, de dance et d'instruments, qui ordonne l'exécution des statuts et

réglements, qui font défense à toutes personnes, Musicien d'église, organistes et autres, d'enseigner la musique, la dance, ni les jeux d'aucuns instruments, tant à cordes qu'à vent, dans la ville, faubourgs et banlieue d'Angers, non plus que dans l'étendu de la province d'Anjou, sans s'être fait recevoir par le dit Josson, en sa susdite qualité, à peine de cent livres d'Amende contre les contrevenants, de prison pour la première fois, et de punition corporelle pour la seconde".

Diesem frechen Treiben widersetzten sich bald die Musiker des ganzen Landes. Sie richteten an den König ein Gesuch um Abhilfe von der betreffenden Landplage. Dieser erließ denn auch am 13. Februar 1773 folgende Ordre:

„Casse et annule la vente ou concession faite par la communauté de Saint-Julien des Ménétriers, de toutes les charges de lieutenants généraux et particuliers de roi des violons, dans toute l'étendu du royaume, et notamment celle du sieur Barbotin; révoquant tous les pouvoirs que lesdits lieutenants généraux de ce dit Barbotin avaient accordés à leurs lieutenants particuliers qu'ils représentaient, auxquels Sa Majesté interdit toutes fonctions. — Fait, Sa Majesté, defenses à tous musiciens et autres de reconnaître lesdits lieutenants généraux et particuliers; ordonne que tant la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers que tout ceux qui la composent seront tenus de se conformer aux dispositions de mars 1767 concernant les arts et métiers, etc."

Die Brüderschaft von St. Julien überlebte den vorstehend mitgetheilten Erlaß nicht lange: sie wurde 1776, nach nahezu vierhundertjährigem Bestehen für immer aufgehoben, während die Charge des Geigerkönigs, mit auf Guignon's Betrieb, schon im März 1773 abgeschafft worden war.

Der schmähliche Druck, welcher einerseits von den 24 „Violons du roy", andererseits aber von der „Confrérie de St. Julien" mehrere Menschenalter hindurch ausgegangen war, mußte begreiflicherweise eine Stagnation des tonkünstlerischen Lebens, nicht allein der französischen Hauptstadt, sondern beziehentlich auch der Provinzstädte herbeiführen.[1]) Wenn im Hinblick hierauf die Entwickelung

1) Daß es thatsächlich der Fall war, geht aus einem Musikbericht des, auf S. 300 d. Bl. erwähnten französischen Gambenspielers André Maugars hervor, welchen derselbe in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. schrieb. Ich habe dieses merkwürdige Dokument in deutscher Übersetzung im 10. Jahrgang 1878 der Monatshefte f. Musikgeschichte vollständig mitgetheilt.

der praktischen Musikpflege Frankreichs, insbesondere aber des kunstgemäßen Violinspieles, eine im Vergleich zu Italien und Deutschland verspätete war, so darf dies um so weniger befremden, als auch die Musikbegabung der Franzosen eine einseitige und wenig hervorragende ist.[1]) Einzelne im Laufe der Zeit auftauchende, und eine Ausnahme davon machende Erscheinungen konnten daran kaum etwas ändern. Bezeichnend für die mäßige Musikanlage dieser Nation ist schon der auffallende Mangel an schönen Stimmen, welcher sich vorzugsweise in dem spröden, klanglosen Organe des weiblichen Geschlechtes bemerklich macht. Daß das französische Idiom hieran Theil hat, ist nicht zu bezweifeln. Mit einem gewissen Recht durfte daher J. J. Rousseau den paradoxen Ausspruch thun, die französische Sprache sei ungeeignet für die Komposition und es könne keine französische Musik geben. Wenn der letzte Theil dieser Behauptung durch die Wirklichkeit widerlegt ist, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß das musikalische Schaffen der Franzosen sich niemals durch bahnbrechende, wahrhaft neugestaltende Erscheinungen hervorgethan hat. Nicht einmal die von ihnen bis zu hoher Vollendung ausgebildete Spiel- und Konversationsoper war ursprünglich ihre eigene Schöpfung. Es ist bekannt, daß sie den Anstoß dazu durch die zeitweiligen Vorstellungen einer 1752 nach Paris gekommenen italienischen Operngesellschaft, „Bouffons“ genannt, erhielten. Indessen prägt sich in diesem Kunstgenre gerade der französische Nationalgeist am reinsten und bestimmtesten aus. Wir erkennen ihn in der scharf markirten, eigenthümlich belebten Rhythmik, die schon frühzeitig Das mitbestimmte, was man ehedem unter „französischem Geschmack“ verstand. Die Begabung der Franzosen für den Rhythmus offenbart sich zumal in ihrer

---

1) Vidal sagt in seinem schon mehrfach citirten Werk „les instruments à archet“: Wenn man (in Frankreich) zwei Sänger auf der Straße hört, so wird man, wenig Ausnahmen abgerechnet, falsch singen hören. Noch mehr: Wenn nach einer „Réunion d'orphéons“ die Sänger auseinander gehen, und Einige derselben auf ihre eigene Hand singen wollen, so singen sie regelmäßig falsch“. Einen wesentlichen Grund für diese Erscheinung findet Vidal in dem Umstande, daß in den Schulen Frankreichs kein Singunterricht ertheilt wird. Hierauf wäre zu antworten: wenn die Franzosen ein musikalisch gut beanlagtes Volk wären, so würde der Gesang in den Schulen längst schon eingeführt worden sein.

Vorliebe für Schlaginstrumente, namentlich für die Trommel, die sie mit ebenso viel Leidenschaft als Virtuosität zum Leidwesen gebildeter Ohren zu handhaben wissen. Nächst der Rhythmik ist ihre Musikanlage durch eine meist sprunghafte Melodik gekennzeichnet, die indessen des Pikanten nicht leicht entbehrt. Für ein tief kombinatorisches und ideelles musikalisches Gestalten fehlt dagegen den Franzosen das entsprechende Vermögen, und dieses letztere konnte durch Raffinement und geistreiche Spekulation ebenso wenig ersetzt werden, wie durch den in ihrem Naturell tief begründeten Hang zu feingeschliffen eleganter und äußerlich effektreicher, nicht selten theatralisch gefärbter Ausdrucksweise.

Als eine natürliche Folge des mäßigen Musiktalents der Franzosen stellt sich bei ihnen im Ganzen und Großen der Mangel eines musikalischen Volksthums dar, aus dem sich, wie in Italien und Deutschland, eine gleichmäßig durch das ganze Land vertheilte Thätigkeit in mannichfaltigen, einander ergänzenden Richtungen hätte entwickeln können. Was aber auch etwa in dieser Beziehung möglich gewesen wäre, — das französische Centralisationssystem würde hemmend dazwischen getreten sein. Schon lange absorbirte Paris die geistige Kraft des Volkes. Einzelne, hier und da in den Provinzstädten auftauchende Kräfte vermochten nicht die Macht der Gewohnheit zu paralysiren, sondern wurden vielmehr, um ihr Talent zur Geltung zu bringen, nach der Hauptstadt gedrängt. In der That war Frankreich in musikalischer Beziehung, ausschließlich durch Paris repräsentirt. Dort versammelten sich die Begabtesten des Landes, dorthin strömten seit Mitte des vorigen Jahrhunderts die künstlerischen Celebritäten des Auslandes von allen Nuancen und Farben, um ein vergnügungssüchtiges Publikum zu unterhalten und von demselben den Lohn an Beifall und klingender Münze für ihre Anstrengungen zu empfangen. Besonders wurde Paris ein Anziehungspunkt für Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, nachdem das Concert spirituel, gegründet 1725, in Aufnahme gekommen war, welchem 1770 das „Concert d'amateurs“, 1789 das „Concert de la rue Clery“ und 1794 die „Concerts Feydeau“ folgten. Diese drei letzten Unternehmungen, welche übrigens nicht von langer Dauer waren, bezeichneten einen Fortschritt, der sich jedoch

auf exklusive Kreise beschränkte. Im Allgemeinen blieb das Musiktreiben in Paris, dem angedeuteten Naturell der Franzosen entsprechend, bis weit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein, auf einem verhältnismäßig niedrigen Standpunkte. Amusement war damals wie heute die Parole des Publikums; nach dem „Was" und „Wie" wurde eben nicht viel gefragt. Der Freund und Beschützer Mozart's, Baron Grimm, welcher mit den pariser Zuständen sehr vertraut war, fand sich zu der bezeichnenden Äußerung veranlaßt: „Schade, daß man sich hier zu Lande so wenig auf gute Musik versteht"; und der alte Mozart charakterisirt den Sologesang bei der Kirchenmusik in der k. Kapelle mit den Worten: „leer, frostig, elend, folglich französisch". Ausführlicher läßt sich Meister Wolfgang Mozart vernehmen, der bei Gelegenheit seines zweiten pariser Aufenthaltes (1778) seinem Vater schreibt: „Baron Grimm und ich lassen oft unsern Zorn über die hiesige Musik aus, Notabene unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Ein andermal berichtet er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Franzosen ihren Gout nur insoweit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bei Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen".

Burney, welcher 1770 in Paris war, giebt ein ähnliches Urtheil. Er wohnte einer Aufführung im Concert spirituel bei und bemerkt über den dort gehörten Gesang: „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies gerade das war, was ihr Herz und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem Ende zum andern wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe".

Mit der Instrumentalmusik stand es um dieselbe Zeit wenig

besser als mit dem Gesange. Erst durch Gluck's Auftreten in Paris (1773) erfuhr sie einen wesentlichen Fortschritt, denn dieser Meister stellte nicht nur an die Bühne, sondern auch an die Musiker erhöhte Forderungen für die Darstellung seiner Werke. Nach Castil-Blaze „fand er ein Orchester vor, das in seinen Noten nichts sah als ut und re, Viertel- und Achtelnoten", und Ginguené berichtet von den ungeschickten, betäubenden und im Vortrag eintönigen Leistungen desselben.[1] Wie große Mühe es Gluck kostete, die Mitwirkenden auf die Höhe seines künstlerischen Standpunktes zu erheben, beweisen seine eigenen sarkastischen Worte, daß er, wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, für das Einstudiren derselben 20,000 Livres erhalten müßte. Gluck's Einwirkung auf das pariser Orchesterspiel machte sich natürlich zunächst bei der großen Oper geltend. Da die hier vereinigten Kräfte aber den Kern der pariser Instrumentalisten bildeten, so konnte es nicht fehlen, daß der erzielte Gewinn bald von maßgebendem Einfluß auf die übrigen Kunstinstitute wurde, in denen die Orchestermusik gleichfalls eine Rolle spielte. Daß nächstdem auch eine künstlerische Autorität wie Viotti von förderndem Einfluß auf die pariser Instrumentalmusik sein mußte, läßt sich nicht bezweifeln.

Wie mangelhaft aber auch das französische Musiktreiben theilweise noch in den ersten Decennien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sein mochte, schlimmer sah es jedenfalls damit in der unmittelbar vorhergehenden Periode aus. Ein pariser Musiker, Namens Corrette,[2] äußerte sich in seinem Werke: „Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement" etc. (Paris 1753) deutlich

---

1) Marx's Gluck und die Oper. Bd. 2. S. 110, 112.

2) Michel Corrette war um 1758 Organist am großen Jesuitenkollegium (rue Saint-Antoine) zu Paris. In seinem Hause veranstaltete er Musikaufführungen der besten Werke Lully's und Campra's. Auch eröffnete er eine Musikschule, für deren Gebrauch er mehrere Instrumentalwerke schrieb. Mit seinen Schülern hatte er aber kein Glück. Man nannte sie in Paris spottweise „les anachorètes" (les ânes à Corrette). Dieser Spitzname entstand vielleicht aus einer Gereiztheit der pariser Musiker gegen Corrette wegen dessen offener, ungeschminkter Sprache über den untergeordneten Standpunkt des franz. Violinspieles zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

genug darüber, indem er berichtet: „Als Corelli's Sonaten in Paris ankamen, konnte man keinen Geiger finden, der sie zu spielen vermochte. Zwar machten sich Violinisten daran und studirten sie Tag und Nacht, aber erst nach mehreren Jahren waren drei von ihnen im Stande, sie auszuführen." Dem hier bezeichneten Standpunkte entsprechen denn auch vollkommen die französischen Violinkompositionen aus jener Zeit. Sie beweisen, daß Corrette's Urtheil nicht im mindesten übertrieben ist. Unter denselben heben wir ein Suitenwerk Rébel's hervor, dessen Titel lautet: „Pieçes pour le Violon, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin, et sur la Viole. Par Monsieur Rébel, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique. A Paris chez Christophe Ballard. 1705".

Diese „Pieçes" bestehen aus drei Suiten, in denen sich die zu jener Zeit üblichen Tanzformen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourée, Passacaille, la Boutade, Gavotte und Menuet finden. Außerdem enthalten sie zwei Capricen, ein Rondo und ein Stück mit der Bezeichnung „les Cloches". Jede der drei Suiten ist durch ein „Prelude" eingeleitet. Mit Ausnahme der Chaconne und Passacaille, welche nach üblicher Weise variirt sind, haben die Tänze die zweitheilige Liedform. Der dürftige Violinsatz überschreitet nicht die dritte Lage. Die Notirung steht mit Ausnahme des (bezifferten) Basses in den alten Schlüsseln.

Den Schluß des Werkes bildet eine ausgeführtere Caprice, zunächst von einer, dann von zwei Geigen (Dessus), Viola (Taille) und Baß begleitet.

Sämmtliche Musikstücke dieser Sammlung, die weit eher Anfängerarbeiten als Erzeugnissen eines reifen Mannes gleichen, erheben sich wenig über die primitive Bildweise. Von freier melodischer Erfindung ist nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Eben so übel berathen zeigt sich der Autor in harmonischer Hinsicht. Seine Fortschreitungen und Intervallverdoppelungen machen einen schülerhaften Eindruck. Das rhythmische Element ist dagegen unverkennbar in einer den verschiedenen Tanzformen entsprechenden Weise mit Bewußtsein behandelt. In ihrer Totalität

zeigen diese Musikstücke, wie sehr Frankreich in Betreff der Violinkomposition und, was dasselbe ist, des Violinspiels gegen Italiens zu jener Zeit vorgerückte Leistungsfähigkeit und selbst gegen Deutschland im Rückstande war.[1])

Rébel, ein Schüler Lully's, war Kammerkomponist des Königs und gehörte den „vingt-quatre-Violons" an. Seit 1699 versah er den Dienst als erster Violinist, und 1707 wurde er Chef seiner Mitspieler. In dieser Funktion stand er noch 1737. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Sein Sohn, geb. 19. Jan. 1701 zu Paris, war gleichfalls Violinspieler und seit 1717 Mitglied der königl. Capelle. 1723 wurde er zum Kammerkomponisten ernannt. Die Thätigkeit desselben als Tonsetzer ist dadurch besonders bemerkenswerth, daß er in Gemeinschaft François Francoeur's neun Opern schrieb, die sich indeß, wie Fétis bemerkt, in keiner Weise über das Niveau ihrer Zeit erheben. Beide Männer waren eng befreundet und versahen von 1736 ab nicht nur gemeinsam das Inspektorat der 1672 durch Lully begründeten „Académie royale de musique", sondern während der Jahre 1751—1767 auch die Direktion dieses Instituts.

François Francoeur, geb. in Paris am 28. Sept. 1698, wurde bereits in seinem zwölften Jahre bei der Oper angestellt. Auch that er Dienste als königl. Kammermusiker und erwarb dann, nach damaligem Brauch, käuflich eine von den Stellen der 24 Kammermusiker des Königs, dessen Kammerkomponist er später wurde. Seine weitere Carrière machte er, wie schon bemerkt, als Kollege Rébel's (des Sohnes). Doch brachte er es schließlich noch weiter als dieser, da er sich 1760 zur Würde eines königl. Musikintendanten emporschwang, auf die er schon 1742 seine Anwartschaft von Colin de Blamont käuflich erworben hatte. Francoeur starb nach wiederholten Steinoperationen in seiner Geburtsstadt den 6. Aug. 1787. Außer den mit Rébel zusammen komponirten Opern veröffentlichte er zwei

1) Rébel ließ 1713 noch ein Heft mit 12 Sonaten „à violon seul, mêlées de plusieures récits pour la viole" als „livre II" bei Faucault in Paris erscheinen, dessen Inhalt möglicherweise besser ist, als die oben besprochenen „Pieçes pour le violon".

Sonatenhefte, die aus seinen Jugendjahren herrühren und als sein ausschließliches produktives Eigenthum bezeichnet werden. Das eine dieser Werke, „Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse. Dediez au Roy, Composez par Mr. Francoeur le fils. Paris 1715“, enthält acht Sonaten, die einen unverkennbaren Fortschritt gegen die „Pieçes“ von Rébel (dem Vater) bekunden. In der Formgebung bewegt der Komponist sich insofern zwischen der Suite und Sonate, als bei ihm Tanzstücke mit ausgeführteren Tonsätzen freier Erfindung von verschiedenem Charakter abwechseln. So finden sich in diesen Sonaten Allegros, Arien und an Tänzen die Allemande, Gavota, Sarabanda und Courante. Die Finales bestehen meist in einem Prestosatz, die Einleitungen in einem ausgeführteren Adagio. Die Allegros sind trotz ihres sehr einfachen Charakters und des veralteten Ductus ihres Figurenwesens von munterem, sowie leicht bewegtem und natürlichem Fluß; die langsamen Sätze zeichnen sich bereits durch einzelne hübsch empfundene Momente aus. Vor allem aber ist die Violinbehandlung mannichfaltiger und wirkungsvoller als bei Rébel. Eine Eigenthümlichkeit Francoeur's, von der es unseres Wissens kein zweites Beispiel in der Violinlitteratur giebt, ist die Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Accordgriffe, eine Licenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt.

Es mag hier zugleich ein Neffe Francoeur's, Louis Joseph Francoeur (le neveu) erwähnt werden, welcher zu den namhafteren französischen Violinspielern des vorigen Jahrhunderts gehörte. Sein Vater, dem er die erste musikalische Anleitung verdankte, war königl. Kammermusikus und erster Violinist bei der Oper. Nach dessen Tode nahm ihn sein Onkel François F. als Pflegesohn an, theilte ihn 1746 den Eleven der königl. Kammermusik zu und bewirkte 1752 seine Anstellung als Geiger im Opernorchester. Durch ausgezeichnete Befähigung für das Direktionsfach stieg er 1776 zu dem Amte des königl. Kapellmeisters empor, nachdem er 1764 zum zweiten und 1767 zum ersten Orchesterdirigenten befördert worden war. Seine produktive Thätigkeit widmete er der Bühne. Er wurde den 8. Oktober 1738 in Paris geboren und starb am 10. März 1804.

Bevor wir die weitere Entwickelung des französischen Violinspiels verfolgen, ist des italienischen Einflusses auf dasselbe zu gedenken.[1]) Er begann mit dem achtzehnten Jahrhundert und wurde zunächst durch Baptiste Anet — gewöhnlich nur bei seinem Vornamen Baptiste genannt — vermittelt, welcher ein Schüler Corelli's war. Vier Jahre studirte er unter Leitung dieses Meisters in Rom. Bei seiner ungefähr um 1700 erfolgten Rückkehr nach Paris erregte er dort so großes Aufsehen, daß er als bedeutendster französischer Violinist gepriesen wurde. Daß er es wirklich gewesen, hat bei dem damaligen noch wenig entwickelten Zustande des Violinspiels in Frankreich alle Wahrscheinlichkeit für sich. Baptiste hegte den Wunsch, sich bleibend in Paris niederzulassen. Aber diese Stadt war noch nicht reif für eine solche Erscheinung. Er spielte vor Ludwig XIV., welcher indessen — vielleicht seinen 24 Kammerviolinisten zu Lieb — keinen Geschmack an seinem Spiel fand. Der französische Hof war damals für Paris, was diese Stadt für das ganze Land, und so vermochte Baptiste dort nicht festen Fuß zu fassen. Er entschloß sich daher nach einiger Zeit, in Polen sein Glück zu versuchen. Hier leitete er bis ans Lebensende die Privatkapelle eines vornehmen Kunstfreundes. Von seinen Kompositionen ließ Baptiste drei Hefte Violinsonaten drucken.

Indeß war Anet nicht vergeblich in Paris gewesen. Er fand in Jean Baptiste Senaillé einen Schüler,[2]) der, begeistert von der italienischen Manier des Violinspiels, mit allem Eifer sich die Kunst seines heimgekehrten Landsmannes anzueignen suchte. Dies gelang ihm um so schneller, als ihn Queversin, einer der 24 Kammerviolinisten des Königs, bereits über die wichtigsten Elemente der

---

1) Fétis theilt mit, daß François Duval, seit 1704 Mitglied der königlichen Kapelle, der erste Franzose gewesen sei, welcher Violinsonaten nach italienischem Vorbilde geschrieben habe. Seine Kompositionen, welche aus 7 Sonatenheften bestehen, sind mir bis jetzt nicht zugänglich gewesen. Duval starb 1738 zu Paris.

2) Bei Fétis wird auch der Italiener Giov. Antonio Piani (Desplanes) als Lehrer Senaillé's angeführt. Piani war ein Neapolitaner und gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er kam 1704 in Begleitung des Grafen von Toulouse nach Frankreich. Angeblich soll er später in Venedig wegen Fälschung von Handschriften eine Hand durch das Henkerbeil eingebüßt haben.

Technik hinweggebracht hatte. Nun aber genügte dem strebsamen Jüngling das französische Violinspiel nicht mehr, und er beschloß deshalb nach Italien zu wandern, um an der Quelle unter Leitung eines bewährten Meisters noch weitere Studien zu machen. Doch kam er nur bis Modena, wo man so großes Gefallen an seinen Leistungen fand, daß man ihn für das Opernorchester engagirte. 1719 kehrte Senaillé nach Paris zurück und beschloß dort, wie Fétis berichtet, in den Diensten des Herzogs von Orleans am 29. April 1730 sein Leben. Geboren wurde er den 23. Novbr. 1687. Im Widerspruch zu Fétis' Angabe steht es, daß Senaillé sich auf dem Titel seines dritten Sonatenwerkes (Paris 1716) „Ordinaire de la musique de la chambre du Roy“ nennt. Er gehörte also zur Bande der 24 Violons. Seine Kompositionen, die zu Paris in fünf Heften erschienen, erweisen sich als nicht ungeschickte, inhaltlich aber bedeutungslose Nachbildungen italienischer Muster. Ein wohlgestaltetes, wenn auch sehr einfaches Musikstück aus ihnen giebt J. B. Cartier in seiner „l'Art de Violon“.

Ein anderer in Italien gebildeter Franzose von größerer Bedeutung war Jean Marie Leclair, mit dem Beinamen l'ainé, der Sohn eines in den Diensten Ludwig's XIV. stehenden Musikers. Ursprünglich für die Tanzkunst bestimmt, der er auch einen Theil seines Lebens widmete, trieb er doch seit seiner Jugend das Violinspiel so fleißig, daß er sich demselben später auf erfolgreiche Weise widmen konnte. Sein Geschick führte ihn als Ballettmeister nach Turin. Hier machte er die Bekanntschaft Somis', der sich so sehr für sein Talent interessirte, daß er ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Nun verließ Leclair sein Metier und gab sich ganz der Musik hin, in der er sich durch eigenes Studium immer mehr zu vervollkommnen suchte. Er wandte sich 1729 nach Paris und bildete sich hier unter Anleitung Chéron's, damaligem Cembalisten bei der Oper, in der Tonsetzkunst aus. Als Violinist vermochte er indessen ebenso wenig eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung zu erringen wie Baptiste Anet. Gleichsam, als ob man den italienischen Einfluß nicht aufkommen lassen wollte, wies man ihm eine untergeordnete Ripienistenstelle im sogenannten „grand choeur“ der Oper zu, die ihm bei

einer Besoldung von 450—500 Livres nur gestattete, in der Ouverture, den Chören und der Ballettmusik mitzuwirken. Nach einiger Zeit durfte Leclair hoffen, seine künstlerische und materielle Lage zu verbessern, da er 1731 der königl. Musik zugetheilt wurde. Allein ein Zerwürfnis mit dem ihm nach Fayolle's Angabe feindlich gesinnten Geiger Guignon wegen des Vorspieleramtes der zweiten Violine veranlaßte ihn, auf jede officielle Anstellung zu verzichten. Er trat ins Privatleben zurück und war in der Folge nur noch als Musiklehrer und Komponist für sein Instrument thätig. So wirkte er in aller Stille mit der Anspruchslosigkeit eines echten Künstlers. Bezeichnend hierfür erscheint es, daß er trotz einer ungewöhnlichen Begabung auch niemals außerhalb Paris den Weg der Öffentlichkeit betrat, um für seinen Ruf oder materiellen Gewinn thätig zu sein. Nur einmal entfernte er sich von Hause und suchte Locatelli in Amsterdam auf, dessen Kunst ihn lebhaft interessirte. Fétis will sogar einen Einfluß dieses Meisters auf Leclair's letzte Kompositionen erkennen, die als oeuvre posthume nach seinem Ableben erschienen. Der treffliche Künstler starb eines gewaltsamen Todes. Am 22. Oktober 1764 Abends 11 Uhr wurde er in den Straßen von Paris nahe bei seiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet. In Lyon wurde er 1697 geboren. Leclair erscheint nach den von ihm vorliegenden Werken als einer der bedeutendsten Violinkomponisten Frankreichs im 18. Jahrhundert. Zwar läßt seine Gestaltungsweise den engen Anschluß an die Überlieferungen der normgebenden italienischen Schulen erkennen, doch spricht sich in mehreren seiner Arbeiten ein eigenthümlicher nationaler Zug von spirituell geartetem Charakter aus. Seine Musik athmet bei angenehmem natürlichem Fluß frisch pulsirendes, rhythmisch bewegtes Leben in den schnellen, Anmuth und Grazie in den langsamen Sätzen. Freilich kann dieses nur auf einen gewissen Theil seiner Kompositionen bezogen werden, denn in ihrer Totalität betrachtet, enthalten sie nicht wenig Veraltetes und Unbedeutendes. Allein dies gilt mehr oder minder von allen Violinkompositionen des vorigen Jahrhunderts, und selbst Männer wie Corelli und Tartini machen davon keine Ausnahme. Zu größerer Gemüthsvertiefung und Breite des Stils erhebt Leclair sich selten. Wenigstens ist uns davon

nur ein Beispiel in der sechsten Sonate (C moll) seines fünften Werkes bekannt, die mit Beziehung auf ihre schwermüthig ernste Färbung den Beinamen „le tombeau“ erhielt.[1] Sie thut sich — namentlich in den beiden ersten Sätzen — durch ungewöhnlichen Schwung und pathetischen Ausdruck hervor. Leclair's Geigenbehandlung ist wirkungsreich, doch überschreitet sie nicht die durch Tartini gesteckten Grenzen. Innerhalb derselben offenbart er sich indeß als ausübenden Künstler von großer Gewandtheit, besonders im doppelgriffigen Spiel, das er in meisterhafter Weise beherrscht haben soll.

Von den veröffentlichten Kompositionen Leclair's, die dessen Frau sämmtlich gravirte, nennt Fétis vierzehn verschiedene Werke. Dieselben enthalten theils Solosonaten für Violine mit beziffertem Baß, sowie Trios für zwei Violinen mit Baß oder für Violine, Flöte und Baß (auch ein opus für zwei Flöten, zwei Violinen und Baß ist darunter), theils Koncerte mit Begleitung von Streichinstrumenten. Für die Bühne schrieb Leclair eine Oper „Glaucus et Scylla“, die am 4. Oktober 1747 zu Paris aufgeführt wurde.

Der jüngere Bruder des Künstlers, Antoine Remi Leclair, genannt le cadet, geb. in Lyon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war gleichfalls ein tüchtiger Violinspieler. Von ihm erschien 1739 (nicht gegen 1760, wie Fétis angiebt) ein Heft mit zwölf Violinsonaten.

Leclair's des älteren künstlerisches Wirken als Vermittler der italienischen Violinschule konnte namentlich in Betreff seiner Lehrthätigkeit nicht ohne Einwirkung auf das französische Violinspiel sein. Doch darf dieselbe um so weniger überschätzt werden, als dieser Meister, wie wir gesehen haben, zu keiner einflußreichen Stellung in Paris gelangen konnte.

Unter seinen Schülern haben wir nur zwei namhaftere Künstler hervorzuheben: l'Abbé fils und Saintes Georges. Der erstere, mit seinem eigentlichen Namen Joseph Barnabé S. Sévin, wurde in Agen am 11. Juni 1727 geboren und kam 1731 nach Paris. Hier genoß er zwei Jahre Leclair's Unterricht, nachdem er schon von seinem

[1] Es ist die eine von den beiden in der David'schen Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sonaten Leclair's. Eine andere originaltreuere Ausgabe derselben veranstaltete Alard bei Schott in Mainz.

Vater l'Abbé im Violinspiel unterwiesen worden. 1739 wurde l'Abbé im Orchester der Comédie française und 1742 bei der großen Oper angestellt. Gegen 1762 gab er aber schon seine künstlerische Wirksamkeit auf, zog sich nach Maison bei Charenton zurück und starb dort 1787. Von seiner Komposition erschienen im Druck acht Sonaten- und Triowerke. Ungewiß dagegen ist es, ob er die unter seinem Namen bei Cartier angeführte Violinschule verfaßt hat.

Le Chevalier de Saintes Georges, der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne im französischen Amerika und einer Negerin, geb. den 25. Dec. 1745 zu Guadeloupe, erhielt seine Erziehung von Jugend auf in Frankreich. Leclair bildete ihn zu einem der tüchtigsten französischen Violinisten seiner Zeit heran. In reiferen Jahren führte er gemeinschaftlich mit Gossec die Direktion der „Concerts des amateurs".[1]) Als Komponist war er nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne thätig. Doch sein Hang zu ungewöhnlichem Leben entzog ihn später dem künstlerischen Beruf. Von den Bewegungen der Revolution ergriffen und mit fortgerissen, stellte er sich als Kommandant an die Spitze eines von ihm organisirten Jägercorps, welches er der Nordarmee zuführte. Beinahe wäre er indeß ein Opfer der Sache geworden, für die er eingetreten. Man verdächtigte seinen Charakter, und nur der Reaktion des 9. Thermidor (27. Juli 1794) hatte er seine Rettung vor dem Beile der Guillotine zu verdanken. Doch gerieth er im Getriebe jener greuelvollen Zeit in eine brodlose Existenz und endete sein Leben unter kummervollen Verhältnissen am 12. Juni 1799.

---

1) Diese Koncerte wurden eben von Gossec, einem der bedeutendsten und thätigsten Musiker Frankreichs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zur Pflege der Instrumentalmusik (1770) gegründet. François Josephe Gossec, geb. 1733, kam 1752 nach Paris und war neben seiner amtlichen Thätigkeit als Leiter der „Ecole royal du chant" (1784), sowie als Mitdirigent des Conservatoire (1795) von Bedeutung für die französische Instrumentalkomposition. Seine längst vergessenen Symphonien und Streichquartette entstanden ziemlich zu gleicher Zeit mit den Haydn'schen Werken dieser Gattungen. Auch verschiedene Vokalkompositionen sind von ihm vorhanden. Er starb 1829 in Passy.

Außer Leclair ging von französischer Seite noch Pierre Vachon aus der piemontesischen Violinschule hervor. Geboren 1731 zu Arles, wurde er bei seinem späteren Aufenthalte in Paris der Zögling Chiabran's, welcher 1751 dort mit großem Erfolg auftrat. Nachdem Vachon sich 1758 im Concert spirituel als Solospieler hatte hören lassen, wurde er 1761 für die Privatmusik des Prinzen Conti als erster Violinspieler engagirt. 1784 verließ er Frankreich, zunächst nur, um eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten, gab dann aber für immer sein Vaterland preis, als er während seiner Anwesenheit in Berlin zum Koncertmeister bei der königl. Kapelle ernannt wurde. Er bekleidete diesen Posten bis 1798, trat dann in Ruhestand und starb 1802. Vachon war auch als Komponist thätig. Die beiden Sätze, welche Cartier in seiner Violinschule von ihm mittheilt, erwecken keine besonders günstige Meinung von seinem Talent. Als Violinist soll Vachon nach La Borde's Urtheil sich vorzugsweise im Quartettspiel ausgezeichnet haben. Daß er als Koncertmeister tüchtig war, ist aus Dittersdorf's Selbstbiographie zu ersehen.

Die Paduaner Schule fand gleichfalls unter den Franzosen Vertretung, und zwar durch André Noel Pagin, Joseph Touchemoulin und Pierre Lahoussaye. In Betreff des ersteren zeigt sich recht auffallend, wie sehr die Franzosen im vorigen Jahrhundert geneigt waren, ihr von Eifersüchtelei erfülltes Vorurtheil gegen die Superiorität der italienischen Kunst bei passender Veranlassung an den Tag zu legen. Pagin war in jungen Jahren der Schüler Tartini's gewesen. Als er bei seiner Rückkehr nach Paris im Concert spirituel auftrat, verbanden sich die anwesenden Musiker zu einer feindlichen Demonstration gegen ihn, angeblich, weil sie dadurch verletzt gewesen seien, daß er nur Kompositionen seines Lehrmeisters zum Vortrage gewählt habe. Die gehässige Aufnahme seiner gediegenen Bestrebung, den größten Violinkomponisten der Zeit bei seinen Landsleuten einzuführen, beleidigte ihn so tief, daß er sich nicht wieder zu einem öffentlichen Auftreten entschließen konnte. Seine Existenz wäre unter solchen Umständen bedroht gewesen, wenn ihn sein Freund und Beschützer, der Herzog von Clermont, nicht durch eine Anstellung mit dem Jahrgehalt von 6000 Frcs. unterstützt hätte. Fortan lebte Pagin der

Kunst ausschließlich zum Vergnügen und ließ sich nur noch in Privatkreisen hören. Burney, der seine Bekanntschaft 1770 in Paris machte, rühmt seinem Spiel besondere Schönheit des Tones sowie des Vortrages im Adagio und leichte Besiegung technischer Schwierigkeiten nach. 1748 erschienen zu Paris sechs seiner Violinsonaten. Cartier theilt aus der letzten derselben das Adagio mit, welches zwar von würdiger Haltung ist, doch in keiner Hinsicht sich auszeichnet. Geboren wurde Pagin 1721 in Paris. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Von seinen Schülern ist erwähnenswerth: Joseph Etienne Bernhard Barrière. Derselbe wurde im Oktober 1749 zu Valenciennes geboren und kam als zwölfjähriger Knabe nach Paris, um bei Pagin im Violinspiel und bei Philidor in der Komposition sich auszubilden. Nachdem er dann im Concert spirituel aufgetreten war, wurde er bei demselben so wie bei den Koncerten „des amateurs“ als Sologeiger angestellt. Von seinen Kompositionen gab er Quartette, Symphonien, Trios, Duos und Koncerte heraus.

Joseph Touchemoulin, geb. 1727 zu Chalons, verließ frühzeitig sein Vaterland und kam erst in die Lehre Tartini's, nachdem er beim Kurfürsten von Köln und Bonn als Hofmusikus thätig gewesen war. Dieser Fürst gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreise nach Italien und ernannte ihn bei seiner Rückkehr von derselben zum Kapellmeister. Der Tod seines Wohlthäters veranlaßte ihn, diese Stellung aufzugeben und eine gleiche am Thurn- und Taxis'schen Hofe in Augsburg anzunehmen. Hier wirkte er bis zu seinem Ende, welches am 25. Oktober 1801 erfolgte. Als Komponist war Touchemoulin unbedeutend. Schubart sagt über ihn: „Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann“. Sein Sohn Ludwig war gleichfalls Violinist, und von ihm bemerkt derselbe Berichterstatter: „Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre große Talente für die Violin geäußert, indem er die schwersten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig“. Nach Gerber wurde er im Mannesalter taub.

Pierre Lahoussaye, eine Künstlernatur von glücklicher Anlage, trieb die Musik, namentlich aber das Violinspiel, in früher Jugend aus eigenem Antriebe und ohne jede Anleitung. Er war am 12. April 1735 in Paris geboren. So fand er denn bald Gelegenheit, sich regelrecht auszubilden. Sein erster Lehrer war Piffet, ein tüchtiger, um 1750 bei der großen Oper angestellter Violinist, mit dem seltsamen Spitznamen le grand nez. Schon vor Ablauf seines zehnten Lebensjahres konnte Lahoussaye sich im Concert spirituel hören lassen. Fördernde Anregung für sein Studium fand er weiterhin in dem Hause des Grafen Senneterre, in welchem er die namhaftesten, damals in Paris versammelten Geiger hörte, unter denen sich Männer wie Giardini, Pugnani, Pagin und Ferrari befanden. Der letztere, welchem Lahoussaye's Begabung nicht entging, veranlaßte denselben gelegentlich in diesem Künstlerkreise zu spielen, und zum Erstaunen der Anwesenden trug er einige Theile aus Tartini's Teufelssonate vor, die er nur vom Hören kannte. Diese Probe seines Talentes bewog Pagin, ihm Unterricht zu ertheilen. Derselbe rief das Verlangen in ihm hervor, auch unter den Augen des Meisters, welchem Pagin seine Ausbildung verdankte, das bisher getriebene Studium zu vollenden. Ein glücklicher Umstand verschaffte ihm hierzu Gelegenheit. Er fand ein Unterkommen bei dem Fürsten von Monaco, welcher ihn mit sich nach Italien nahm, und nun sah Lahoussaye seinen Wunsch erfüllt, der Lehre Tartini's theilhaftig zu werden, welche er mehrere Jahre hindurch genoß. Zugleich benutzte er die Gelegenheit, bei Traetta in Parma Kompositionsunterricht zu nehmen. Nach fünfzehnjähriger Anwesenheit in Italien erhielt Lahoussaye den Ruf, die italienische Oper in London zu dirigiren. Er begab sich 1772 dahin. Doch schon drei Jahre später verließ er diesen Wirkungskreis, um in Paris die Orchesterleitung des Concert spirituel zu übernehmen, die ihm 1781 auch in der Comédie italienne zu Theil wurde. 1790 führte er gemeinschaftlich mit Puppo die Orchesterdirektion am Théatre Monsieur, dem späteren Théatre Feydeau. Hier war er bis zur Vereinigung der letzteren Bühne mit dem Théatre Favart (1800) thätig. Auch bekleidete er bis 1802 eine Violinprofessur bei dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gegründeten pariser

Konservatorium. Seit dieser Zeit aber verfolgte ihn Mißgeschick. Aller seiner Funktionen nach und nach enthoben und ohne Aussicht auf irgend eine seinen bisherigen Stellungen entsprechende Entschädigung, sah er sich genöthigt, einen Platz bei der zweiten Geige im Opernorchester anzunehmen. In dieser drückenden Lage arbeitete er um das tägliche Brod bis zum Jahre 1813, da dann beginnende Taubheit und Abnahme der Kräfte Veranlassung zu seiner gänzlichen Verabschiedung wurden. Er starb in Paris gegen Ende 1818.

Lahoussaye war allen Nachrichten zufolge ein ausgezeichneter Violinspieler. Fétis berichtet, daß dieser Künstler, trotz seines hohen Mannesalters, ihn durch mächtigen Ton und große Vortragsweise in freudiges Staunen versetzt habe.

Außer den eben genannten, unter dem unmittelbaren Einfluß des italienischen Violinspiels gebildeten Künstlern wäre hier noch Woldemar (mit seinem eigentlichen Familiennamen Michel) zu erwähnen, der ein Schüler Antonio Lolly's war. Er genoß eine brillante Erziehung mit besonderer Bevorzugung der Musik, für die er sich später ganz entschied. Die Wechselfälle des Glücks zwangen ihn bald, eine Existenz zu suchen, welche er zunächst als Musikmeister einer ambulanten Schauspielergesellschaft fand. Weiterhin ließ er sich zu Clermont-Ferrand nieder. Dort lebte er bis zu seinem Tode, der im Januar 1816 erfolgte. Woldemar bietet uns insofern ein Interesse, als er zu denjenigen Geigern des vorigen Jahrhunderts zählt, die in die Fußtapfen Lolly's traten. Ausdrücklich wird von ihm hervorgehoben, daß er sich ähnlich, nur noch handgreiflicher wie sein Lehrer, in Bizarrerien und Charlatanismen mannichfacher Art gefiel. Unter anderem kündigte er, wie Gerber berichtet, eine sogenannte Correspondence lyrique oder allgemeine musikalische Sprache an, vermittels deren er durch den Vortrag auf der Violine „den Sinn folgender verschiedener Stücke bestimmt vernehmlich machen wollte: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurin's Trauerspiel; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment einer Predigt des Exjesuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktschreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeau's Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verschiedenen

Töne leidenschaftlicher Liebe, in einem Dialog". Man hat aber, wie Gerber hinzufügt, nichts weiter „von der wirklichen Erscheinung dieses Werkes gehört". Es hatte also wohl bei der Ankündigung dieses Kuriosums sein Bewenden. Dagegen veröffentlichte W. im Jahre 1800 zu Paris zwei seiner Richtung vollkommen entsprechende Schriften, von denen die eine Anleitung im Gestalten aller Art von Musik ohne Kenntnis der Kompositionskunst ertheilte, die andere aber eine Art musikalischer Stenographie lehrte, um im Drange der Begeisterung während des Komponirens Alles geschwind zu Papier zu bringen. Auch Schulen für Violine, Bratsche und Klarinette verfaßte er. Die erstere derselben führt den herausfordernden Titel: „Le nouvel art de l'archet, servant de suite à celui de Tartini", welcher in schneidendem Widerspruch zu dem Inhalt der Arbeit steht. Dieser bietet weiter nichts als eine kurze Polonaise mit 16 Variationen, in denen die Stricharten älterer und neuerer berühmter Violinspieler, doch meist nur taktweise angemerkt sind: eine dreiste Spekulation auf die Leichtgläubigkeit des großen Publikums. Von seinen völlig werthlosen Violinkompositionen, unter denen sich Sonaten mit den reklameartigen Überschriften: „L'ombre de Lolli, de Mestrino et de Pugnani" befinden, ließ Woldemar eine nicht geringe Anzahl drucken.

Es ist aus dem Vorhergehenden leicht zu ersehen, daß die Hingabe der Franzosen an das nachahmenswerthe Vorbild des italienischen Violinspiels bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts numerisch nur gering war. Im Allgemeinen beschränkte man sich auf das Nächstliegende. Inwieweit hierzu der selbstgefällige, noch immer nicht ganz geschwundene Wahn des Franzosenthums beigetragen, als besonders bevorzugtes, an der Spitze der Civilisation stehendes Kulturvolk die Aneignung fremdländischer Errungenschaften und Vorzüge entbehrlich zu finden, dürfte sich schwer feststellen lassen. Immerhin sprechen die Thatsachen dafür, daß das stark ausgebildete Selbstbewußtsein dieser Nation[1]) im gegenwärtigen Falle einer

1) Der Musikkritiker des pariser „Figaro", Herr Leroy, giebt u. A. folgenden erbaulichen Beleg dazu. In einer Besprechung der von ihm in München gehörten Aufführung der Wagner'schen „Meistersinger" läßt er sich zu folgender Phrase herbei: „In seiner Zurückgezogenheit, am Ufer des Luzerner Sees, denkt

rückhaltlosen, pietätvollen Aufnahme des von außen herzugebrachten Bildungsstoffes lange Zeit hindurch hemmend entgegen stand. Begreiflich ist es daher, wenn die methodisch schöne Geigenbehandlung in Frankreich verhältnismäßig spät allgemeineren Eingang fand. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte dies. Abermals sehen wir nun die piemontesische Schule in Paris thätig. Diesmal errang sie indessen durch Viotti einen, wenn auch nicht ausschließlichen, so doch entscheidenden Sieg. Bevor indeß diese Thatsache näher ins Auge gefaßt wird, haben wir unter jenen französischen Violinisten Umschau zu halten, welche, theils unabhängig von dem italienischen Violinspiel, theils im größeren oder geringeren Anschluß an die vorhandenen Meisterwerke der italienischen Violinkomposition eine selbstständige nationale Richtung verfolgten. Den Reigen derselben eröffnet:

Louis Travenol, geb. 1698 zu Paris. Er gehörte dem Orchester der großen Oper an, welchem er 1739 einverleibt wurde. 1759 schied er mit Pension aus seiner Stellung, wozu wahrscheinlich sein bizarrer, ränkesüchtiger Charakter, der überhaupt in Mißkredit stand, beigetragen hat. Travenol veröffentlichte ein Sonatenwerk für Violine. Aus diesem theilt Cartier in seiner „l'Art de Violon" ein Adagio von elf Takten mit, dessen unentwickeltes Wesen keine Haltpunkte für die Beurtheilung des Komponisten giebt.

Eher ist dies in Betreff eines Adagios möglich, welches Cartier seinem Werke von Jacques Aubert (le vieux), geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts, einverleibt hat. Dasselbe, einem 1724 gedruckten Sonatenwerke angehörend, ist von stylvoller Haltung und läßt eine tüchtige Künstlernatur erkennen. Aubert war königl. Kammerviolinist und außerdem im Orchester der Oper und des Concert spirituel thätig. 1748 wurde er Chef der ersten Violine und Oberintendant der Musik des Herzogs von Bourbon. Er starb am 19. Mai 1753

Wagner noch immer an Frankreich, an Paris. Er weiß genau, wie es Meyerbeer, Rossini und Verdi wußten, daß der Hauptstadt Frankreichs allein die endgültige Entscheidung über den Werth einer neuen Kunstrichtung zusteht". (Süddeutsche Musikztg. Jahrg. 17. Nr. 34.)

in Belleville bei Paris, nachdem er sich im Jahre zuvor von seiner amtlichen Thätigkeit zurückgezogen hatte. Sein Sohn Louis, geb. den 15. Mai 1720, war gleichfalls (1731) bei der Oper und beim Concert spirituel Violinist. Mit dem Vorspieleramt im Opernorchester, welches ihm 1755 übertragen wurde, schloß er 1771 seine künstlerische Laufbahn. Auch er übergab, gleich seinem Vater, der Öffentlichkeit einige Violinkompositionen.

Demnächst ist Guillemain, geb. in Paris den 15. November 1705, zu nennen. Man nimmt an, daß er im Anschluß an Corelli's Werke sein eigener Lehrmeister gewesen sei. 1738 war er Mitglied der königl. Kammermusik. Die Thatkraft dieses Künstlers wurde durch ein unglückliches Temperament gelähmt. Er war von finsterem, unstätem und menschenscheuem Wesen, entbehrte jeden Selbstvertrauens und war trotz ungewöhnlicher Begabung nicht zum öffentlichen Auftreten zu bewegen. Endlich überfiel ihn am 1. Oktober 1770 auf dem Wege nach Versailles Wahnsinn, der ihn auf der Stelle zum Selbstmord trieb. Von seinen Violinkompositionen giebt Cartier aus einem 1734 erschienenen Werke (op. 1) eine vollständige Sonate in fünf Sätzen und außerdem ein Adagio. Der Inhalt dieser Stücke erweckt unser Interesse nicht allein durch eine für die damalige Zeit auffallend brillante Technik, sondern auch durch das rhythmisch bewegte Leben, welches sich in ihnen ausspricht.

Jean Joseph Cassanca de Mondonville war der Sprößling einer vornehmen, doch verarmten Adelsfamilie und wählte seinen Namen nach der Herrschaft Mondonville, die in dem Besitz seiner Vorfahren gewesen war. Geboren am 24. December 1715, nach anderer Angabe 1711, zu Narbonne, begann er frühzeitig sich mit Musik zu beschäftigen. Als Hauptinstrument hatte er die Violine erwählt. Ob er bei seinen Studien durch die Lehre eines Anderen unterstützt wurde oder nicht, ist unbekannt. Seine künstlerische Laufbahn begann er als Koncertmeister in Lille. Von hier wandte er sich nach Paris, trat dann in die Kammermusik des Königs und wurde 1744 zum Chef der Kapelle in Versailles befördert. Elf Jahre später übernahm er nach Roger's Tod bis 1762 die Leitung des Concert spirituel. 1768 endlich trat er mit einer Pension von 1000 Frcs.

in den Ruhestand, den er jedoch nicht lange genoß, da er bereits am 8. Oktober 1773 starb.

Mondonville stand nicht nur als Violinist, sondern insbesondere als Komponist bei seinen Landsleuten in hohem Ansehen, die ihm auch die Erfindung der Flageoletttöne auf der Geige zuschrieben. Er setzte Violinkompositionen so wie Kirchen- und Opernmusik. Ein von ihm bei Cartier mitgetheiltes Adagio bedeutet nicht viel. Besser ist das außerdem in dieser Sammlung abgedruckte Allegro aus seiner Jagdsonate, welches von Lebendigkeit des Geistes zeugt.

Antoine Dauvergne aus Clermont-Ferrand, geb. den 4. Okt. 1711, bildete sich als Violinspieler bei seinem Vater, der selbst Geiger war. 1739 ging er nach Paris, um das begonnene Studium zu vollenden. Ein Jahr später erfolgte sein Auftreten als Solist im Concert spirituel, welches ihm (1741) eine Anstellung bei der königl. Musik und (1742) bei der Oper eintrug. 1762 trat er beim Concert spirituel an Mondonville's Stelle, dirigirte auch mit Unterbrechungen die Oper. Schließlich brachte er es zu dem Range eines Oberintendanten der königl. Musik. Am 12. Februar 1797 starb er in Lyon, wohin er sich beim Ausbruche der Revolution geflüchtet hatte. Als Komponist war er nicht nur für die Violine, sondern auch für die Bühne thätig. Ein von Cartier mitgetheiltes Allegro seiner Komposition aus dem Jahre 1739 ist bedeutungslos. Dasselbe gilt von einer in dieser Sammlung befindlichen Violinfuge von

Charles Antoine Branche, die dessen Sonatenwerk (gedruckt 1749 zu Paris) entnommen ist. Branche wurde 1722 zu Vernon-sur-Seine geboren und war nach seiner Niederlassung in Paris während eines dreißigjährigen Zeitraumes erster Violinist bei der Comédie italienne.

Ohne Vergleich bedeutender als alle so eben erwähnten Männer war Pierre Gaviniés, der von seinen Landsleuten als der eigentliche Begründer des französischen Violinspiels im höheren Sinne gefeiert wird. Viotti soll ihn sogar den französischen Tartini genannt haben, ein Kompliment, welches im Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung des letzteren Meisters kaum verständlich ist, wenn man nicht annehmen will, daß Viotti seinen großen Vorgänger unter-,

Gaviniés aber absichtlich überschätzen wollte. Die objektive Betrachtung von Gaviniés im Zusammenhange mit seiner Zeit ergiebt das Bild eines sehr begabten Künstlers, der sich durch bewußtes, konsequentes Verfolgen einer tüchtigen, gediegenen Richtung zu einer hervorragenden Stellung in seinem Fache emporarbeitete, ohne jedoch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus zu wirken. Hier nun liegt der große Unterschied zwischen ihm und Tartini, von dessen Erscheinung die damalige violinspielende Welt erfaßt und bewegt wurde. Gaviniés machte hiervon ebensowenig eine Ausnahme wie so viele andere bedeutsame Violintalente jener Zeit. Seine Violinsonaten zumal lassen den Einfluß des paduaner Meisters deutlich erkennen. Hiernach modificirt sich für uns die uneingeschränkte Bewunderung, welche ihm in seinem Vaterlande zu Theil geworden ist.

Durchaus eigenthümlich und selbstständig zeigt sich Gaviniés allein in seinem Etüdenwerk „les vingt-quatre matinées“,[1]) welches in technischer Beziehung auf den Geist einer neuen Zeit des Violinspiels hindeutet. Er betrat mit demselben das Gebiet der didaktischen Violinkompositionen, welches, von den Franzosen weiterhin mit besonderer Vorliebe und großem Erfolg kultivirt, bis dahin noch wenig ausgebeutet worden war. Wenn man von den Locatelli'schen Capricen absieht, die im Grunde wenig wahrhaften Nutzen gestiftet haben, so ist Gaviniés neben Fiorillo als einer der Ersten zu betrachten, die auf einen stylisirten Typus der Violinetüde hinarbeiteten. In diesem Sinne darf er als Vorläufer Rode's und Kreutzer's gelten. Freilich brachte er es nicht zu jener geklärten, methodisch durchdachten Vollendung, welche den gleichartigen Arbeiten dieser Meister das Siegel der Klassicität aufdrückt. Gaviniés zeigt sich in seinen Etüden wohl als ein spekulativer, scharf reflektirender Kopf, doch bei alledem nicht so rationell, wie man es gerade von einem Franzosen erwarten sollte. Er wirft bedeutende Schwierigkeiten wie planlos und eigenwillig durcheinander, und erschwert dadurch wesentlich die Ausbeutung seiner Kombinationen für das technische Studium, dem diese Stücke doch vorzugsweise dienen sollen. Nur weit vorgeschrittene Spieler, denen es um

1) Von Ferd. David neu herausgegeben bei B. Senff.

eine Specialdressur ihrer Finger in ganz bestimmten Beziehungen zu thun ist, werden daher die Gaviniés'schen „Matinées" mit günstigem Erfolg für Ausdehnung und Biegsamkeit der Hand, so wie für ein komplicirteres Lagenspiel benutzen können. Manches erscheint in diesen Etüden sogar auf Kosten der Natürlichkeit und dem Charakter der Violine widerstrebend gesetzt. Wie wünschenswerth es dem ausübenden Musiker auch sein mag, die Technik seines Instrumentes möglichst nach allen Seiten hin zu erschöpfen, so giebt es doch hier wie überall eine Grenze, die nicht leicht ohne Nachtheil überschritten wird. Zudem wirkt eine zu ausschließliche Beschäftigung mit diesem Theile der Kunst endlich geistertödtend, indem die Kräfte einseitig auf eine mechanische Thätigkeit hingelenkt werden. Dieser Betrachtung kann man sich bei der Durchsicht des fraglichen Werkes nicht ganz erwehren.

Im Hinblick auf Schüler, die noch mitten im Studium begriffen sind, dürfte sich daher eine vorsichtige Benutzung dieser Etüden empfehlen, wobei denn etwa die Nummern 4, 7, 8, 10, 12 und 20 ins Auge zu fassen wären. Erst wenn man eine solid geschulte Technik erworben hat, wird man ohne Nachtheil zu den anderen Violinsätzen dieses Werkes übergehen können, die eben mehr eine interessante Specialität als die allgemein gültige Norm des Geigenspiels repräsentiren.

Gaviniés schrieb seine Etüden im 73. Lebensjahre, und spielte sie selbst, wie ausdrücklich berichtet wird. Dieser Umstand spricht für die bedeutende Herrschaft ihres Autors über die Geige. In der That soll er das Griffbrett ungemein in seiner Gewalt gehabt und in Wettkämpfen Künstler wie Pugnani, Dom. Ferrari und Joh. Stamitz übertroffen haben. Aber auch sein Vortrag wird sehr gerühmt; Fétis schreibt ihm einen reizvollen Ausdruck und imponirenden Styl zu. Wenn auch der letztere sich, wenigstens aus seinen gangbaren Sonaten,[1]) nicht nachweisen läßt, so spricht sich in ihnen doch ein an Corelli und Tartini erinnerndes pathetisches Wesen aus, das in feurigen Momenten sogar schon eine moderne Empfindung durchschimmern läßt.

1) Vergl. die von Alard und David herausgegebenen Sonaten Gaviniés' (Schott in Mainz und Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die von Alard neu edirte Sonate erschien zuerst 1760.

Gaviniés wurde am 11. Mai 1728, nach einer andern Version am 26. Mai 1726 in Bordeaux geboren. Es ist nichts Bestimmtes über seine Jugendbildung bekannt; man nimmt an, daß er die erste Entwickelung als Violinspieler sich selbst und der Gelegenheit verdankt, einige gute italienische Meister gehört zu haben. Der italienische Einfluß würde hiernach schon in jugendlichen Jahren bestimmend auf seine künstlerische Richtung eingewirkt haben. 1741 trat er als dreizehnjähriger Knabe im pariser Concert spirituel auf und erregte durch seine Leistungen sogleich allgemeines Erstaunen. Die ihm bereitete günstige Aufnahme fesselte ihn dauernd an Paris. Zum reifen Jüngling entwickelt, wurde ihm der Aufenthalt daselbst aber um so gefährlicher, als er der Frauenwelt ein feuriges, leicht entzündbares Temperament entgegenbrachte. Unter anderem war er mit einer verheiratheten Dame in ein Liebesabenteuer gerathen, welches ihn, um sich den Zornesausbrüchen des betreffenden Ehegatten zu entziehen, zur Flucht nöthigte. Auf derselben entdeckt und ergriffen, mußte er seine zarte Neigung mit einer einjährigen Gefängnisstrafe büßen. Der während dieser Zeit reichlich genossenen Muße entsproß eine Romanze, in welcher er gleichsam sein Geschick besang. Sie war lange als „Romanze des Gaviniés" im pariser Publikum bekannt und gab dem Komponisten später häufig Gelegenheit zu frei variirtem Vortrag, durch den er seine Zuhörer nicht nur zu entzücken, sondern auch zu rühren verstand.

Nachdem Gaviniés seine Strafe verbüßt, übernahm er im Verein mit Gossec die Leitung des Concert spirituel. Bei Begründung des Konservatoriums (1794) erhielt er an demselben eine Professur des Violinspiels. Doch schon sechs Jahre später, am 9. September 1800, endigte er als ein von allen Seiten verehrter Greis die irdische Laufbahn. Sein Andenken wurde durch einen officiellen Akt im Konservatorium gefeiert. Am Grabe hielt sein Kunstgenosse Gossec die Gedächtnisrede, und ein Jahr nach seinem Tode wurde in der Akademie der Künste von Madame Constance Pipelet, der späteren Fürstin von Salm, das Elogium verlesen, welches 1802 unter dem Titel „Éloge historique de Pierre Gaviniés" im Druck erschien. Von seinen Werken wurden außer den 24 Matinées veröffentlicht: 6 Violin-

Koncerte, 6 Sonaten für Violine Solo und Baß (op. 1), 6 Sonaten desgl. (op. 3) und ein Oeuvre posthume, enthaltend 3 Solosonaten für Violine, von denen eine „le tombeau de Gaviniés“ betitelt ist.

Unter des Meisters Schülern, deren Zahl bedeutend gewesen sein soll, befindet sich keine einzige sehr hervorragende Persönlichkeit. Folgende Männer werden als die besten bezeichnet: Lemierre, Paisible, Le Duc ainé, Imbauld, Baudron, Verdiguier, L'abbé Robineau, Capron, Guénée und Dufresne.

Weiter haben wir nächst Gaviniés der chronologischen Folge nach zu nennen: Tarade, einen tüchtigen Violinisten, der bei Château-Thierry in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geboren wurde und von 1749—1776 Mitglied des Orchesters der großen Oper war. Es existiren mehrere Violinkompositionen von ihm.

Hippolyte Barthélemon, geb. zu Bordeaux (1731 nach Fétis) den 27. Juli 1741 (nach Pohl's Angabe),[1]) gehört zu den französischen Violinspielern, die sich vorwiegend nach italienischen Meisterwerken, insbesondere aber nach Corelli's Kompositionen bildeten. Ursprünglich Offizier, wurde er durch den Grafen Kelly, der sich lebhaft für sein musikalisches Talent interessirte, veranlaßt, nach England zu gehen, um dort sein Glück zu versuchen. Dies gelang ihm derart, daß er sich ganz in London niederließ und dort mit einigen Unterbrechungen lange Zeit hindurch eine angesehene künstlerische Stellung behauptete. Er trat 1764 im kleinen Haymarket-Theater auf, gab dann in Hickford's Saal ein eigenes Koncert und spielte auch bald bei Hofe. 1766 war er Koncertmeister am King's-Theater.

Barthélemon war auch Bühnenkomponist. Üble Erfahrungen mit den Theaterdirektoren verleideten ihm indeß, wie Fétis berichtet, diese Thätigkeit so sehr, daß er seinen Wirkungskreis zeitweilig verließ und eine Kunstreise nach Deutschland und Italien unternahm. Dieselbe führte ihn schließlich wieder ins Vaterland. Doch verweilte er nicht lange in demselben, sondern begab sich (1784) nach Dublin, wohin ihn ein Ruf lockte. Dieser scheint ihn indeß nicht lange gefesselt zu haben, denn schon einige Jahre später trat er wieder in

---

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London“, Bd. I.

London auf, wo man ihn vorzugsweise gern als Interpreten Corelli's hörte. Wie bedeutend er in dieser Beziehung gewesen sein muß, beweist die bei seinem Tode von Salomon gethane Äußerung: „Wir haben unsern Corelli verloren. Niemand ist nun da, jene erhabenen Soli zu spielen". Als Violinist zeichnete Barthélemon sich besonders im Vortrage des Adagios aus, in welchem er seinen mächtigen und vollen Ton am besten zu entfalten vermochte. Er starb, an Körper und Seele gelähmt, den 23. Juli 1808.

Bornet, der ältere, von 1768 bis 1790 Violinist bei der großen Oper in Paris, machte sich durch eine 1788 herausgegebene Violinschule bekannt, und gab während der Jahre 1784—1788 ein „Journal de Violon" heraus. Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Ein jüngerer Bruder von ihm war gleichfalls Violinist, und als solcher bei der „Opéra buffa" thätig.

Von den Gebrüdern Navoigille war der jüngere, Hubert Julien, geb. 1749 zu Givet, der talentvollere. Gegen 1775 trat er im Concert spirituel auf und privatisirte dann in Paris, bis er in die Kapelle des Königs Louis Napoleon von Holland aufgenommen wurde. Nach der zeitweiligen Vereinigung dieses Landes mit Frankreich nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris und verscholl hier so spurlos, daß man nicht einmal sein Ende kennt.

Der ältere Navoigille, mit Vornamen Guillaume Julien, geb. gegen 1745 zu Givet, gest. im November 1811 zu Paris, nach Fétis' Angabe Komponist der bisher Rouget de Lisle zugeschriebenen Marseillaise,[1]) ist hier nicht sowohl wegen seiner wenig bedeu-

1) Dagegen wird von deutscher Seite die Autorschaft der Marseillaise für den kurfürstl. pfälz. Kapellmeister Holtzmann in Anspruch genommen. Der Organist F. B. Hamma zu Meersburg am Bodensee, will in dem Credo einer dort handschriftlich vorhandenen Missa solennis von Holtzmann, welche 1776 komponirt wurde, den fraglichen Revolutionsgesang aufgefunden haben, und stellt die Behauptung auf, daß die Marseillaise nicht etwa nur eine Reminiscenz, sondern vielmehr die Kopie dieses Credo sei (Gartenlaube Jahrg. 1861 Nr. 16). Der Werth dieser Behauptung wird freilich dadurch illusorisch gemacht, daß das bezügliche Musikstück nicht vor Jedermanns Augen liegt. Es hätte veröffentlicht werden müssen, damit man sich von der Wahrheit des Gesagten überzeugen könnte.

tenden Leistungen als Violinist, sondern vielmehr mit Rücksicht auf einen seiner Schüler zu erwähnen. Derselbe, ein ehedem vielgenannter Mann, ist

Alexandre Jean Boucher. Er war nicht nur ein exemplarischer Vertreter des Virtuosenthums, sondern auch zugleich der lächerlichsten Reklame, zu deren Ausbeutung er sich in eitler Selbstgefälligkeit seiner Ähnlichkeit mit Napoleon Bonaparte bediente. Spohr, der 1819 seine persönliche Bekanntschaft in Brüssel machte, berichtet über ihn: „er hatte sich die Haltung des verbannten Kaisers, seine Art den Hut aufzusetzen, eine Prise zu nehmen, möglichst treu eingeübt. Kam er nun auf seinen Kunstreisen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, so präsentirte er sich sogleich mit diesen Künsten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und von sich reden zu machen; ja er suchte sogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen seiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil sie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben. Wenigstens hatte er in Lille, wie ich dort später erfuhr, sein letztes Koncert in folgender Weise angekündigt: „Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier; je donnerai donc, avant de quitter ma belle patrie, un concert d'adieux etc.“ Auch noch andere ähnliche Charlatanerien hatte jene Ankündigung enthalten, wie folgende: „Je jouerai ce fameux concerto de Viotti, en mi-mineur, dont l'éxécution à Paris m'a gagné le surnom: l'Alexandre des Violons.“

Nicht minder charakteristisch als die vorstehende Probe von Boucher's Vorliebe für die Reklame erscheint die höchst anspruchslose Parallele zwischen seinem eigenen und Spohr's Spiele, der er in einem Empfehlungsbrief für den letzteren mit folgenden Worten Ausdruck gab: „enfin, je suis, comme on le prétend, le Napoléon des Violons, Mr. Spohr est bien le Moreau!“

Über seine und seiner Frau Leistungen bemerkt Spohr: „Beide entwickelten in ihren gemeinschaftlichen Vorträgen viel Virtuosität. Herr Boucher spielte ein Quartett von Haydn, mischte aber so viel ungehörige und geschmacklose Verzierungen hinein, daß ich unmöglich

Freude daran haben konnte". Wir ersehen hieraus, wie auch dieser Virtuose nichts weniger als ein guter Musiker war.

Boucher, ein anderer Lolly, wurde nicht nur von vielen seiner Kunstgenossen, sondern auch von andern urtheilsfähigen Leuten der Charlatanerie geziehen. Daß ihm hierin keineswegs Unrecht geschah, ist mit Sicherheit aus einer berliner Korrespondenz zu entnehmen, die, offenbar von kundiger Hand herrührend, sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1821, S. 324 f.) befindet und folgende bezeichnende Beurtheilung enthält: „Selten wohl ist ein originelleres Concert bey uns gehört worden, als jenes, das uns der ehemalige Capellmeister (?) und erste Violinist Sr. Majestät des Königs von Spanien Carl's IV., Ehrenmitglied des schweizerischen Musikvereins und mehrerer musikalischer Gesellschaften, Herr Alex. Boucher und seine Gattin, erste Clavier- und Harfenspielerin am vorgenannten Hofe, Musiklehrerin der Infantin von Spanien, am 28. April im neuen Concert-Saale gaben. Ein Mann, der als würdiger Genosse in der Kunst der Baillot, Lafont, Kreutzer, Rode, Möser, Seidler u. s. w. auftreten könnte, der einer der ersten Violinspieler seiner Zeit sein müßte, wenn er wollte, stempelt sich bis zum bizarrsten, und zieht es vor, das Publikum zu erstaunen, zu amüsiren, zu überraschen, anstatt es zu bewegen, statt ihm zum Herzen zu sprechen. Ein Künstler, der gleich beym ersten Hervortreten durch allerhand barocke Gesten die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, der bald darauf in seinem Spiel die undenkbarsten Schwierigkeiten in undenkbar wunderlicher Zusammensetzung entfaltet, der gleich beym zweyten Solosatze in der Hitze des Gefechts den Steg umstößt, ein Mann, der jetzt in den höchsten Regionen, wohin kein Sterblicher noch sich verirrt hat, mit Kühnheit trillert, und den Gesang junger Lerchen, die eben flügge werden, zu imitiren scheint, und in demselben Augenblicke auch schon mit gewaltigen Bogenzügen durch alle 4 Saiten streicht, daß man eine Katzenversammlung zu hören wähnt, der meist den Bogen auf der Hälfte des Griffbrettes führt, der sich mitten in einer Cadenz gegen einen anwesenden Componisten wendet und rasch ein Stück aus dessen Oper in Doppelgriffen improvisirt, der mitten unter allem diesem „Kribskrabs" doch aber wieder ein Adagio spielt, das alle Hörer entzückt,

der ein Rondo mit einer Genialität und einem Bogenstrich intonirt (im letzten Capriccio), wie man es selten gehört hat, der das Staccato mit herauf und herab geführtem Strich in musterhafter Präcision ausführt, der endlich das sull' una corda, Doppelgriffe, Doppeltriller und alle technischen Schwierigkeiten, die das Instrument in seiner wunderlichsten Laune nur ersinnen mag, mit einer Sicherheit executirt, die von seltenem Studium zeugt, ein Mann, der dabey den Ausdruck nicht bloß im Spiel, sondern auch in der rechten Schulter, in den Beinen ꝛc. bekundet — so ungefähr ist der Violinspieler Boucher. Wir sagen ungefähr, denn wer wollte alle jene kleinen Nüancen in Spiel und Wesen, wie sie die barocke Phantasie im Augenblick erzeugt, charakteristisch wiedergeben?"

Diese augenscheinlich völlig unparteiische Schilderung von Boucher's Spielweise bedarf keines Kommentars. Wie trefflich er übrigens seine Frau für die eingeschlagene Richtung geschult hatte, ersehen wir aus demselben Bericht, in welchem mitgetheilt wird, daß dieselbe ein Duo gleichzeitig für Harfe und Klavier gespielt, wobei sie das erste Instrument mit der rechten, das zweite mit der linken Hand traktirt habe. Nicht leicht dürfte hier zu entscheiden sein, wem von dem Ehepaar der Preis zuzuerkennen wäre.

Boucher, am 11. April 1770 in Paris geboren, hatte kaum das sechste Lebensjahr erreicht, als er schon bei Hofe spielte. Bald ließ er sich auch im Concert spirituel hören. Er hatte eine harte Jugend durchzumachen. Die große Armuth seiner Eltern nöthigte ihn frühzeitig, mit der Geige in der Hand dem Erwerbe nachzugehen. Hierbei konnte er eben nicht wählerisch zu Werke gehen. Er mußte zum Tanze aufspielen und in Winkeltheatern, nicht nur im Orchester, sondern auch auf der Bühne in der tragikomischen Rolle eines Fiedlers mitwirken, die ihn im Hinblick auf sein kommödiantenhaftes Wesen vielleicht nur zu häufig vor die Lampen des Prosceniums führte.

Als siebzehnjähriger Jüngling verließ er seine Vaterstadt, um in die Dienste König Carl's IV. von Spanien zu treten, an dessen Hofe er bis 1806 in der Eigenschaft eines Sologeigers wirkte. Dann wandte er sich wieder nach seiner Geburtsstadt. Hier fand er es nöthig, sich auf die ihm eigene Weise ins Gedächtnis seiner Landsleute

zurückzurufen. Kaum war seine Ankunft in Paris erfolgt, als er auch schon in Journalartikeln befragt wurde, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gleiche, d. h. auf seinem Instrument wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben ins Ohr und Herz der Zuhörer zu schleichen. Boucher beantwortete diese Frage in einer langen Replik, um zu versichern, wie er zeigen wolle, daß er nicht allein der Alexander, sondern auch der Sokrates der Geiger sei. Von Stund an ward Boucher, wo er sich blicken ließ, Sokrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Koncerte Note für Note zu spielen, ein Rode'sches Koncert dermaßen, daß es selbst diejenigen, die es auswendig wußten, nicht wieder erkannten.[1])

Gegen 1820 verließ Boucher zum zweiten Male seinen Heimathsort. Er besuchte Deutschland, die Niederlande und England, überall mehr Erstaunen und Verwunderung als wahrhaft innerlichen Antheil erregend. Nach abermaligem Aufenthalt in Paris durchreiste er wiederholt Deutschland und hielt sich dann in Polen auf. 1844 nahm er seinen Wohnsitz in Orleans. Man könnte glauben, Boucher habe als 74jähriger Greis dort sein Leben in Ruhe beschließen wollen. Doch er erschien in seinem neunzigsten Jahre (1860) nochmals in Paris, um sich dort, wenn auch nur in Privatkreisen, hören zu lassen. Sein Tod erfolgte am 27. December 1861. Von seinen Kompositionen erschienen zwei Violinkoncerte.

An Navoigille wieder anknüpfend, haben wir zunächst Henri Guérillot, geb. 1749 in Bordeaux, zu nennen. Er war vom Jahre 1776 ab als geschätzter Violinist am Lyoner Theater thätig. 1778 wandte er sich nach Paris, und wurde dort 1784 bei der ersten Violine der Oper angestellt; weiterhin trat er auch mehrmals als Solist im Concert spirituel auf. Bei der Gründung des Konservatoriums erhielt er eine Professur des Violinspiels, verlor dieselbe aber bei der Reform von 1802. Sein Tod erfolgte 1805.

Der Geiger Leblanc, geb. gegen 1750, wirkte bis 1791 als Orchesterchef bei den pariser Theatern Comique und Lyrique. Seit

1) Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1819 Nr. 2.

dieser Zeit war er als Bühnenkomponist beim Théatre d'Emulation thätig. Vom Jahre 1801 ab kam er allmählig in so üble Verhältnisse, daß er sich genöthigt sah, bei der zweiten Violine an dem untergeordneten Theater „sans prétention“ eine Stelle anzunehmen. Weiterhin mußte er seine Existenz sogar als Notenschreiber fristen. Er starb endlich in den traurigsten Verhältnissen. Cartier theilt von ihm eine viersätzige Violinsonate, betitelt „la chasse“ mit, die, in der üblichen Form gehalten, sich zwar nicht durch Gehalt auszeichnet, doch gewandtes Gestaltungsvermögen und Lebendigkeit des Geistes verräth. Die Mehrzahl seiner Kompositionen gehört übrigens der Bühne an.

Ein ausgezeichneter Violinist war Isidore Berthaume, der sich bereits als neunjähriger Knabe mit ungewöhnlichem Erfolg im Concert spirituel hören ließ. An demselben fand er auch später (1783—1788) seinen Wirkungskreis als Koncertmeister. Außerdem war er bei der Opéra comique angestellt. Sein Spiel zeichnete sich nicht eben durch stylvolle Größe, wohl aber durch höchst saubere Durchbildung und reine Intonation aus. Berthaume beschloß sein Leben nicht in Frankreich, sondern emigrirte 1791 infolge der Revolution nach Deutschland. In Eutin fand er 1793 [1]) als herzogl. Oldenburg. Koncertmeister eine Stellung, die er bis 1801 inne hatte. Dann begab er sich über Kopenhagen und Stockholm nach Petersburg. Hier wurde er als erster Geiger bei der kaiserl. Privatmusik engagirt. Am 20. März 1820 ereilte ihn der Tod. Geboren war er 1752 zu Paris.

Als einer seiner besten Schüler wird Jean Jacques Grasset, ehedem Vorspieler bei der italienischen Oper in Paris, bezeichnet. Er soll im Wesentlichen die Eigenschaften seines Lehrers, nämlich eine saubere, sanfte Tonbildung von geringem Volumen und viel Fertigkeit besessen haben. Während der französischen Revolution wurde er unter die Fahnen gestellt. Dieser Umstand führte ihn nach Italien. Die musikalischen Eindrücke dieses Landes verwerthete er für seine

---

1) In C. Stiehl's „Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck“ ist das Jahr 1798 angegeben.

Kunst. Aus dem Militärdienste entlassen, kehrte er nach Paris und zu seiner früheren Thätigkeit zurück. Bei der Bewerbung um die durch Gaviniés' Tod (1800) erledigte Violinprofessur erhielt er den Vorzug vor mehreren trefflichen Künstlern, unter denen Guénin, Gervais und Guérillot die namhaftesten waren. An der italienischen Oper wurde er Bruni's Nachfolger als Koncertmeister; diese Stellung verwaltete er 25 Jahre lang. Um den Anstrengungen des Dienstes zu entgehen, trat er 1829 von seiner amtlichen Thätigkeit zurück. An Violinkompositionen veröffentlichte er 3 Koncerte und 5 Hefte Violinduette. Er wurde gegen 1769 in Paris geboren.

Ein anderer durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertriebener Künstler war der treffliche Violinist Lacroix, geb. 1756 in Remberville. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung von dem Kapellmeister Lorenziti[1]) an der Kathedrale zu Nancy. Von 1780—1792 lebte er in Paris; dann wandte er sich nach Bremen und 1800 nach Lübeck, wohin ihn eine Berufung als Musikdirektor zog. In letzterer Stadt starb er Ende 1812. Sein Spiel war von angenehmem, und nach französischer Weise lebhaft bewegtem Charakter. Als Komponist widmete er sich vorzugsweise der Kammermusik. Unter anderem schrieb er einige Hefte Violinduetten, welche ehedem bei den Liebhabern dieses Genres gute Aufnahme fanden.

Der am 23. April 1758 zu Lauterburg geborene Elsässer Mathieu Frédéric Blasius, jedenfalls von deutscher Abkunft, zeichnete sich ebenso sehr durch sein Violinspiel, wie durch die geschickte Handhabung verschiedener Blasinstrumente, namentlich der Klarinette, Flöte und des Fagott aus, für deren Kultivirung er auch im Hinblick auf seine produktive Thätigkeit nicht ohne Verdienst war.

1) Antonio Lorenziti, der Sohn eines Musikers in Diensten des Prinzen von Oranien, wurde gegen 1740 im Haag geboren, und war ein Schüler Locatelli's. 1767 erhielt er die Kapellmeisterstelle in Nancy. Er verfaßte mehrere Violinkompositionen. Sein Bruder und Schüler, mit Vornamen Bernardo, geb. in Kirchheim (Württemberg) gegen 1764, war 1787 Mitglied des pariser Opernorchesters als zweiter Geiger. Außer einer beträchtlichen Anzahl von Kompositionen schrieb er eine Violinschule: „Principes ou nouvelle Méthode pour apprendre facilement a jouer du Violin (Paris, Nadermann).“

An Violinkompositionen hat er 3 Koncerte, 4 Sonatenwerke mit Baß, und 12 Hefte Duetten gesetzt. Auch eine Anzahl von Streichquartetten schrieb er. Der Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit war Paris. Gerber führt ihn als ersten Violinisten und Orchesterchef der Comédie italienne an. Bei Gründung des Konservatoriums wurde er zum Lehrer an demselben ernannt. Im Jahre 1829 endete er sein Leben.

Als Lehrer Spohr's verzeichnen wir Louis Charles Maucourt's Namen mit besonderem Interesse. Er war der Sohn eines Musikers und wurde gegen 1760 in Paris geboren. Anfangs leitete der Vater seine musikalischen Studien, dann genoß er den Unterricht eines gewissen Harranc. Nachdem er 1778 im Concert spirituel als Solospieler debütirt hatte, unternahm er eine Reise ins Ausland. Auf derselben fand er 1784 in der braunschweiger Hofkapelle Anstellung als Koncertmeister. Späterhin trat er in die Dienste des Königs Jerôme von Westphalen. Ein Armleiden nöthigte ihn 1813, sich jeder künstlerischen Thätigkeit zu enthalten, und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Über seine weiteren Schicksale ist man nicht unterrichtet.

Endlich haben wir hier noch als einen geschickten Geiger Louis Luc Loiseau de Persuis zu erwähnen, der am 21. Mai 1769 in Metz geboren wurde und am 20. December 1819 in Paris starb. Seine Laufbahn begann er 1790 als erster Violinist am Théatre Monsieur. Später war er in gleicher Eigenschaft im Orchester der großen Oper. An diesem Institute bekleidete er seit 1814 das Amt eines Generalinspektors der Musik und seit 1817 dasjenige eines Direktors. Seine Leitung der Kunstanstalt soll eine vorzügliche gewesen sein, und Fétis versichert, daß dieselbe sich nie in einem blühenderen Zustande befunden habe, als unter ihm. Diese Behauptung läßt sich schwer mit der Angabe vereinbaren, daß Viotti 1819 die Leitung der großen Oper zu Paris in einem dem Verfalle nahen Zustande übernahm.[1]) Als Komponist war Persuis hauptsächlich für die Bühne thätig.

1) Vergl. S. 169.

Wir haben die Entwickelung des französischen Violinspieles vorstehend bis zu dem Zeitpunkte begleitet, welcher eine wichtige Wandelung desselben bezeichnet. Dieselbe wurde durch Viotti's Auftreten in Paris (1782) bewirkt. Während seines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes bildete er einige vorzügliche Geiger, unter denen Pierre Rode, eine in Frankreich vielleicht unübertroffene Erscheinung seiner Sphäre, obenan steht. Viotti gab dem französischen Violinspiel einen ungemeinen Aufschwung und erhob dasselbe zu seiner eigentlichen Blüthe. Wie tief und durchgreifend die Wirkung war, welche er auf die emporstrebenden Talente der jüngeren Generation hatte, ergiebt sich daraus, daß neben seinen Zöglingen auch andere, ihm ferner stehende Kunstjünger durch sein Beispiel nachhaltig beeinflußt wurden. Vor allen sind unter diesen Kreutzer und Baillot hervorzuheben zwei Künstler, welche mit Rode vereint das glänzende Dreigestirn des Violinspiels für Frankreich bilden. Ihre Entwickelung vollzog sich unter dem Toben der Revolution, und wie durch diese ein neues Frankreich geschaffen wurde, so gaben die genannten Meister dem französischen Violinspiel eine neue Richtung, an deren Resultaten auch das übrige Europa, insbesondere aber Deutschland bis zu einem gewissen Grade Theil nahmen.

Außer Rode sind unter den Franzosen als Viotti's unmittelbare Schüler Alday, der in den vorhergehenden Blättern schon häufig genannte Cartier, Durand, Labarre und Libon zu bezeichnen.

Alday le jeune entstammte einer musikalisch begabten Familie. Besonders zeichneten sich zwei Brüder derselben durch ihr Talent für die Violine aus. Der ältere trieb die Kunst indeß nur als Liebhaber. Er war Musikalienhändler in Lyon, beschäftigte sich aber doch so ernsthaft mit der Geige, daß er eine Schule für dieselbe unter dem Titel: „Méthode de Violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés 16 Trios p. 3 Violons, 6 Duos progressifs, 6 Etudes et des exercices pour apprendre á moduler“ verfaßte, die in mehreren Ausgaben erschien. Der jüngere Alday, geb. 1764, war Musiker von Fach. Nachdem er der Lehre Viotti's entwachsen und 1791 im Concert spirituel aufgetreten war, wandte er sich nach England. Seit 1806 wirkte er dort

als Musikdirektor. Seine ehedem beliebten Violinkompositionen sind völlig der Vergessenheit anheimgefallen.

Jean Baptist Cartier, der Sohn eines Tanzmeisters in Avignon, wurde dort am 28. Mai 1765 geboren. 1783 kam er, durch den Abbé Walrauf für den musikalischen Beruf vorbereitet, nach Paris und genoß hier längere Zeit Viotti's Unterricht. Er brachte es zu bedeutender Meisterschaft und war nicht nur ein in den pariser Musikkreisen, sondern auch bei Hofe als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette beliebter Violinist. Dieser Künstler machte sich um das französische Violinspiel insofern verdient, als er in jeder Weise bemüht war, die Traditionen der älteren italienischen Schule seinem Vaterlande zugänglich zu machen; dies insbesondere durch Veranstaltung französischer Ausgaben der Corelli'schen und Tartini'schen Werke, welche, wie wir sahen, keineswegs schon Gemeingut seiner Landsleute waren, sondern bisher nur theilweise Eingang in Frankreich gefunden hatten. Sein bereits öfters citirtes Sammelwerk, welches einen ähnlichen Zweck, nur mit dem Unterschiede verfolgte, neben der italienischen auch die deutsche und französische Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts zu berücksichtigen, erschien 1798 in Paris unter dem Titel: „l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande“. Eine zweite Ausgabe davon erfolgte 1801. Dieser umfangreiche Musikband darf gewissermaßen als eine gedrängte, in Noten geschriebene Geschichte des Violinspiels im 18. Jahrhundert betrachtet werden, da sein Inhalt einen allgemeinen Überblick über die Geigenliteratur und die Mehrzahl ihrer Repräsentanten während des bezeichneten Zeitabschnittes gewährt. Es scheint, daß in diesem Werke ein theilweises Ergebnis der Studien vorliegt, welche Cartier nach Angabe Fétis' für eine unvollendet gebliebene Geschichte der Violine gemacht hatte.

Cartiers' amtliche Laufbahn als Violinspieler begann 1791. Seit diesem Jahre war er Stellvertreter des ersten Geigers bei der Oper. 1804 wurde er durch Paësiello zur Privatkapelle Napoleon's herangezogen. Nach der Restauration ward ihm die Mitgliedschaft der k. Kapelle zu Theil, welcher er bis zur Julirevolution angehörte.

Er starb 1841 in Paris. Unter seinen veröffentlichten Violinkompositionen sollen (nach Fétis) die Sonaten op. 7 Paris 1797 im Styl Lolly's verfaßt sein, ein Umstand, der, falls er sich bestätigte, nicht zu ihren Gunsten sprechen würde.

Der in Warschau gegen 1770 geborene Franzose Auguste Fréderic Durand, mit Beziehung auf seine Heimath von den Zeitgenossen auch Duranowski genannt, war eine jener Künstlernaturen, die trotz außerordentlicher Begabung und Leistungsfähigkeit theils durch eigene Schuld, theils unverdient, ihr Lebelang mit den Schattenseiten des Daseins zu kämpfen haben. Fétis berichtet, Paganini habe gegen ihn bei einer Unterredung geäußert, daß ihm durch diesen Künstler die Geheimnisse alles dessen offenbart worden seien, was man auf der Violine leisten könne, und daß er diesen Anregungen viel verdanke. Wenn sich heute freilich um so weniger die Tragweite dieses Geständnisses bestimmen läßt, als Paganini über den Eindruck eines Jugenderlebnisses berichtete, so geht aus ihm doch mit Sicherheit hervor, daß Durand eine ganz ungewöhnliche Erscheinung gewesen sein muß. Ohne Zweifel gehörte er der exklusiven Virtuosenrichtung an. Fétis ist übrigens der Meinung, daß ihm nie die Erfolge der Öffentlichkeit zu Theil geworden seien, welche er verdient habe.

Das Leben Durand's war vielbewegt und unstät. Als Jüngling fand er Gelegenheit, durch einen bemittelten Polen, der sich für sein Talent interessirte, 1787 nach Paris zu gelangen. Unter Anleitung seines Vaters, eines Musikers von Fach in Diensten des Königs von Polen, hatte er bereits gute Vorbildung genossen. In Paris wurde Viotti, der die treffliche Anlage des jungen Mannes sogleich erkannte, sein Lehrer. Nachdem er seine Studien beendet hatte, bereiste er von 1794—1795 Deutschland und Italien als Koncertgeber. Durand erregte überall Sensation, wo er sich hören ließ, doch mitten in seiner Thätigkeit legte er die Violine aus der Hand, trat in die französische Armee und wurde Adjutant eines Generals. Ein gravirender Vorfall, bei dem er stark kompromittirt war, zog ihm zu Mailand schwere Kerkerhaft zu, von der ihn nur die Fürsprache des Generals Menou zu befreien vermochte. Doch war die Bedingung der Verabschiedung Durand's von seiner bisherigen

Stellung, so wie die Exilirung nach dem Auslande daran geknüpft. Von da ab führte der zum zweiten Male aus seiner Carrière Gerissene ein unruhiges Wanderleben als Virtuos. Nicht selten befand er sich während dieser Periode in höchst bedrängten Verhältnissen. Zeitweilig war er nicht einmal im Besitz einer Violine, die er sich erst allemal auf gut Glück zu seinen Koncertvorträgen borgen mußte. Endlich nöthigte ihn das Bedürfnis nach Ruhe, 1814 die Stelle eines Violinisten am Straßburger Theater anzunehmen. Hier war er bis 1834. Seitdem aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Von seinen Kompositionen nennt Fétis 9 Werke, die indeß als völlig werthlos bezeichnet werden.

An Bedeutung gegen die vorgenannten Schüler Viotti's zurückstehend, erscheint Louis Julien Castels de Labarre, der, am 24. März 1771 geboren, einer vornehmen Familie der Picardie entstammte. Er wandte sich 1790, nachdem er unter Anleitung des italienischen Meisters studirt hatte, nach Neapel und trat als Zögling ins dortige Konservatorium della Pietà. Hier vervollständigte er seine musikalische Bildung namentlich in theoretischer Hinsicht. Bei seiner 1793 erfolgten Rückkehr aus dem Süden ließ er sich in Paris nieder, trieb unter Méhul Kompositionsstudien und war als Geiger 2 Jahre bei dem Théatre de Molière, dann aber im Orchester der großen Oper thätig. Er hat einiges für Violine geschrieben und veröffentlicht.

Ein Künstler, dessen glänzende Anlagen Hoffnungen erregten, die sich später nicht ganz erfüllten, war der Violinist Philippe Libon, von französischen Eltern in Cadix am 17. August 1775 geboren. Er galt als ein würdiger Vertreter der Viotti'schen Schule, doch soll seinem Spiel geistige Belebung und Inspiration gemangelt haben. Libon wurde der Zögling Viotti's während dessen Aufenthaltes in London. Sein Lehrmeister hatte große Zuneigung für ihn, und zeichnete ihn insbesondere dadurch aus, daß er gelegentlich mit ihm in öffentlichen Produktionen Doppelkoncerte (so im Haymarket-Theater spielte. 1796 besuchte Libon seine Heimath. Bei dieser Gelegenheit fand er in Lissabon am Hofe eine Stellung als Solo-violinist. Zwei Jahre später vertauschte er dieselbe mit einem

Engagement bei der Privatmusik des Königs von Spanien. Im Jahre 1800 endlich begab er sich nach Paris. Hier lebte er dem künstlerischen Beruf bis zu seinem Tode, welcher am 5. Februar 1838 erfolgte. Im Druck erschienen von ihm 7 Violinkoncerte, verschiedene Airs variés, Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen und 30 Capricen.

Viotti's ohne Vergleich hervorragendster Schüler, Pierre Rode, wurde am 16. Februar 1774 in Bordeaux, mithin in jener Stadt geboren, die Frankreich vorher schon mit mehreren Geigentalenten beschenkt hatte. Er war vom achten bis zum vierzehnten Lebensjahre der Schüler André Joseph Fauvel's (l'ainé), eines geschätzten, gleichfalls zu Bordeaux (1756) geborenen Violinisten, der 1794 nach Paris übersiedelte und dort bis 1814 als Bratschist bei der Oper wirkte. Im Jahre 1788 kam Rode, um seine weitere künstlerische Ausbildung zu fördern, nach Paris. Durch den berühmten Hornisten Punto, welcher ihn hörte, wurde sein Verhältnis zu Viotti vermittelt. Schon nach zwei Jahren (1790) hatte der Unterricht dieses Meisters ihn so weit entwickelt, daß er im Théatre Monsieur mit einem Koncert (dem 13ten) desselben erfolgreich zu debütiren vermochte. Zugleich fand er einen Wirkungskreis als Vorspieler bei der zweiten Violine am Théatre Feydeau, in dem er auch wiederholt als Solospieler auftrat. So kam das Jahr 1794 heran, welches Rode auf eine Kunstreise durch Holland nach Berlin und Hamburg führte. In letzterer Stadt ging er mit der Absicht zur See, sich nach Bordeaux zu begeben; allein ein Sturm warf das Schiff, auf welchem er sich befand, an die englische Küste. Wider seinen Willen gelangte er dadurch nach London. Alle Anstrengungen, hier ein Terrain für Ausbeutung seines Talents zu gewinnen, mißlangen, und um keine Zeit zu verlieren, wandte er sich wieder nach Hamburg und von dort nach seiner Heimath. In Paris angelangt, wurde er zum Soloviolinisten an der Oper, sowie zum ersten Lehrer des Violinspiels am neu errichteten Konservatorium ernannt. Doch fühlte er sich durch diese Stellung nicht gefesselt, denn bald trat er eine Reise nach Spanien an. Als er 1800 von derselben zurückkehrte, genoß er die Auszeichnung, zum Solospieler bei der Privatmusik Bonaparte's

ernannt zu werden. Rode stand um diese Zeit im Zenith seiner Künstlerlaufbahn. Er war in Paris damals hoch angesehen, und namentlich mit seinem schönen allbekannten A moll-Koncert (Nr. 7) machte er einen „an's Wunderbare gränzenden Eindruck". Ein Korrespondent der Allgem. mus. Ztg. (v. J. 1800, Nr. 41) sagt von ihm in emphatischem Tone, daß er nur mit sich selbst verglichen werden könne. Indeß Paris vermochte den gepriesenen Künstler auch diesmal nicht lange zu fesseln. Der Zug der Zeit, Lorbeeren und Geld einzuernten, trieb ihn wiederum hinaus in die Fremde. Nachdem er in einem ihm zu Ehren im Théatre Louvois veranstalteten Koncerte vom pariser Publikum Abschied genommen, begab er sich in Gesellschaft Boieldieu's 1803 auf die Reise nach Petersburg, wohin ihn vielversprechende Aussichten lockten. Auf seinem Wege berührte er die Hauptstädte Norddeutschlands, in denen er sich hören ließ. Ein Bericht in der Allgem. mus. Ztg. über sein Auftreten in Berlin bemerkt von ihm: „Die Kunst seines Spiels rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die seinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einstimmig, daß er dessen eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege". Bei seinem Erscheinen in Leipzig urtheilte man (Allgem. mus. Ztg. Bd. 13, S. 333) folgendermaßen über ihn: „Wir wiederholen hier nur, was uns eben an diesem Meister auch diesmal vor allem entzückte und sein Spiel vornehmlich charakterisirt; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modifikationen schöne und sich gleich bleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was blos imponiren, frappiren, oder wohl gar Spaß machen könnte; und die höchste Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt". Mit wenigen Worten charakterisirt Baillot in seiner Violinschule Rode's Spiel, indem er von ihm sagt, es sei voller Reiz, Reinheit und Eleganz gewesen, und habe ganz die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens ausgesprochen.

Die Aufnahme, welche Rode in Petersburg fand, entsprach durchaus seinen hochgespannten Erwartungen. Er genoß glänzende Erfolge, die durch seine Ernennung zum ersten Violinisten der kaiserl.

Kapelle mit einer Gage von 5000 Silberrubeln vervollständigt wurden. Allein was Rode an Glücksgütern und äußeren Ehren einerseits gewann, verlor er andererseits an seinem Künstlerthum. Das aufreibende Leben und Treiben der russischen Residenz im Verein mit den ungünstigen klimatischen Verhältnissen des rauhen Nordens, zehrten so stark an dem Marke seines Lebens, daß er ein anderer war, als er nach fünfjährigem Aufenthalt in Rußland gegen Ende 1808 die Heimath wieder betrat. Nicht mehr vermochte er die gewohnte zündende Wirkung auszuüben, denn er hatte die Frische und Unmittelbarkeit seiner Leistungen eingebüßt. Zudem hatten sich während seiner Abwesenheit andere junge Talente in der Gunst des Publikums festgesetzt. Unverholen wird dies in einem pariser Bericht vom Jahre 1809 (Allgem. mus. Ztg. Bd. 11, S. 601) ausgesprochen: „Rode wollte nach seiner Zurückkunft aus Rußland seine Mitbürger dafür entschädigen, daß er ihnen so lange den Genuß seines herrlichen Talentes entzogen hatte. In der Wahl des Koncertes, das er spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben; und es schien, als wäre die Kälte Rußlands nicht ohne Einfluß auf diese Komposition geblieben . . . Rode erregte wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, läßt doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, daß man Lafont kurz vorher gehört hatte. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten“.

Rode's kühle Wiederaufnahme in Paris verletzte ihn so tief, daß er von einem weiteren öffentlichen Auftreten daselbst absah, ein Verhalten, welches nach dem Vorgange Viotti's nicht mehr neu war. Nur in engerem Freundeskreise ließ er sich noch hören. Allein er schloß darum noch nicht mit seiner Wirksamkeit als Koncertist überhaupt ab, obwohl es sich immer mehr herausstellte, daß seine Kraft im Abnehmen begriffen war. Während der Jahre 1811—1813 bereiste er Bayern, die Schweiz und ganz Österreich. Spohr, der ihn (1813) in Wien[1])

1 Fétis berichtet, daß Beethoven seine Violinromanze (welche, wird nicht gesagt) Rode'n dedicirt habe, bleibt aber den Beweis für diese völlig grundlose Behauptung schuldig.

hörte, berichtet darüber: „Ich erwartete in fast fieberhafter Aufregung den Beginn von Rode's Spiel, welches mir vor 10 Jahren als höchstes Vorbild gegolten hatte. Doch schon nach dem ersten Solo schien es mir, als sei er in dieser Zeit zurückgeschritten. Ich fand jetzt sein Spiel kalt und manirirt, vermißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schwierigkeiten und fühlte mich besonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Bei dem Vortrage der G dur-Variationen, die ich schon vor 10 Jahren von Rode gehört hatte, überzeugte ich mich vollends, daß dieser an technischer Sicherheit viel eingebüßt habe; denn nicht nur hatte er sich mehrere der schwierigsten Stellen vereinfacht, er trug auch diese erleichterten Passagen noch zaghaft und unsicher vor". Spohr's Urtheil über Rode war keineswegs ungerechtfertigt. Auch Beethoven, dessen G dur-Sonate, op. 96 der Erzherzog Rudolph mit Rode in einer musikalischen Abendunterhaltung beim Fürsten Lobkowitz vortrug, zeigte sich nicht befriedigt von den Leistungen des Violinvirtuosen.[1])

Rode, von Spohr in öffentlichen Koncerten verdunkelt,[2]) mochte selbst deutlich genug empfinden, daß sein Stern im Sinken sei. Er zog sich von der Öffentlichkeit zurück, ließ sich in Berlin nieder und verheirathete sich. Später begab er sich nach seiner Vaterstadt. Und noch einmal wandelte es ihn nach langen Jahren an, trotz seines Gelübdes wieder in Paris öffentlich aufzutreten. 1828 führte er es wirklich aus. Doch war dies der Keim seines Todes. Denn obwohl mit aller Rücksicht vom Publikum aufgenommen, machte er die trübe Erfahrung, daß er weder diesem noch sich selbst genügte. Er hatte alles Selbstvertrauen verloren. Seine ehedem so schöne Intonation, seine Bogenführung und Unfehlbarkeit der Hand, — Alles war unsicher geworden, und er mußte erleben, daß man ihn mit Schonung und Nachsicht behandelte. Die niederschlagende Wirkung hiervon ergriff ihn so sehr, daß er in ein Siechthum verfiel, dem er infolge eines Schlagflusses am 25. November 1830 erlag.

Ausschließlich von ihm gebildete Schüler hinterließ er nicht. Doch

1) S. die Beethovenbiographie des Verf. d. Bl., I, S. 330.
2) Vgl. Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1815, Nr. 13.

giebt es einige Violinspieler, die eine Zeitlang seiner Unterweisung theilhaftig wurden. Unter diesen sind hervorzuheben Joseph Böhm (in Wien) und Eduard Rietz (in Berlin).[1])

Die gediegene, echt künstlerische Richtung, welcher Rode sein Lebelang als Violinist huldigte, manifestirt sich ganz unzweideutig in seinen Kompositionen, zumal in den Koncerten. Unter diesen ragt das schon erwähnte A moll-Koncert durch edle Sinnigkeit und höchst reizvolle melodische und figurative Führung der Prinzipalstimme besonders hervor. Ebenbürtig sind demselben die anmuthigen G dur-Variationen, die, einst mit Vorliebe von der Catalani gesungen, ein vielbeliebtes Koncertstück waren. Seine übrigen Violinwerke athmen zwar im Allgemeinen denselben Geist, wie die beiden genannten, doch stehen sie nicht ganz auf derselben Höhe. Ohne Ausnahme bieten sie aber gleich den Viotti'schen Koncerten ein werthvolles, für breite Tonbildung und ausgeprägtes Passagenspiel ungemein ergiebiges Studienmaterial, daß von keinem Geiger, er gehöre nun einer Richtung an, welcher er wolle, entbehrt werden kann.

Rode gestaltete seine Werke im engen Anschluß an Viotti. Er geht zwar in technischer Beziehung mitunter weiter als dieser, offenbart auch manchen, wir möchten sagen, moderneren und eigenthümlicheren, in seiner Nationalität beruhenden Zug, doch läßt sich das Vorbild, nach dem er schuf, nirgend verkennen. Daher bei ihm, wie bei jenem, die vorwiegend gesangliche Behandlung der Geige, und daneben eine schlanke, ungekünstelte und wirksame, aus der Natur des Instrumentes hervorgehende Passagenbildung. Nur in spezifisch musikalischer Hinsicht steht Rode gegen seinen Meister merklich zurück. Dieser besaß einen glücklichen künstlerischen Instinkt für die Gesammtgestaltung seiner Kompositionen, welche höheren Anforderungen entspricht, als die Rode'sche. Und wenn er auch hier und da die Mitwirkung befreundeter Berufsgenossen bei seinen Arbeiten in Anspruch genommen haben mag, so dürfte dieselbe doch kaum die Grenzen eines kollegialischen Rathes überschritten haben. Rode dagegen, der

---

1) Über dieselben s. d. Abschnitt des deutschen Violinspiels im 19. Jahrhundert.

den Entwurf der Orchesterpartie zu seinen Koncerten bewährteren Händen überlassen mußte, — namentlich wird hier Boccherini genannt, — behandelt den Unterbau der Solostimme mehr als Nebensächliches, aufs Nothwendige sich beschränkendes Beiwerk. Das Interesse wird dadurch freilich auf die Prinzipalstimme hingelenkt, doch in so einseitiger Weise, daß darunter die künstlerische Gesammtwirkung leidet.

Außer 10 Violinkoncerten veröffentlichte Rode Streichquartette, Variationen, Duetten, einige kleinere Violinpiecen und endlich 24 Capricen in allen Tonarten, die zu den vorzüglichsten Etüdenwerken der gesammten Violinliteratur gehören, und nur in gewissen technischen Beziehungen von der gleichartigen Arbeit Rudolph Kreutzer's übertroffen werden.

Dieser zweite, auf einem Niveau mit Rode stehende Violinist der französischen Republik, welcher sich ebensowenig wie Baillot dem Einflusse Viotti's zu entziehen vermochte, ging ursprünglich aus der deutschen Schule hervor. Dieselbe war schon vorher in einem nennenswerthen Falle, nämlich durch Pierre Noël Gervais nach Frankreich gedrungen, der seine Studien unter Ignaz Frenzl machte. Gervais, geb. 1746 zu Mannheim, war der Sohn eines französischen Musikers in der dortigen kurfürstl. Kapelle und ließ sich, nachdem er seine Ausbildung empfangen, in dem Heimathlande seines Vaters nieder. 1784 debütirte er im Concert spirituel, und einige Jahre später (1791) wurde ihm die Führung der Violine am Theater in Bordeaux übertragen. Sein Wunsch, 1801 an Gaviniés' Stelle[1] als Lehrer beim pariser Konservatorium zu treten, verwirklichte sich nicht, und so blieb er bis zu seinem Tode (gegen 1805) in der bisherigen Stellung. Fétis, der ihn selbst hörte, erkennt ihm ein sehr sauber und korrekt gehaltenes, doch farbloses Spiel zu. Im Druck erschienen 3 Violinkoncerte von ihm.

Rudolph Kreutzer, seinem Familiennamen zufolge offenbar von deutscher Abkunft, ging gleichfalls aus der Mannheimer Schule hervor; er war ein Zögling Anton Stamitz', der sich in Paris nieder-

1) Vergl. S. 328.

gelassen hatte.[1]) Zu Versailles am 16. November 1766 geboren,[2]) wurde er für diesen Unterricht durch seinen bei der königl. Musik angestellten Vater frühzeitig vorbereitet. Bereits im 12. Lebensjahre konnte er öffentlich als Violinspieler auftreten. Zugleich entwickelte sich sein Kompositionstalent in spontaner Weise. Ohne in die Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu sein, komponirte er Violinstücke, die so genießbar waren, daß er mit einem derselben schon im folgenden Jahre vor das Publikum des Concert spirituel treten konnte. Durch die Königin Maria Antoinette, welche ihm wohlwollte, erhielt er 1772 die Stelle seines inzwischen verstorbenen Vaters. Kreutzer's Existenz war nun gesichert, aber er ließ sich dadurch nicht abhalten, vorwärts zu streben. Mestrino's, namentlich aber Viotti's Künstlerthum leuchtete ihm hierbei als Muster vor. Kaum den Jünglingsjahren entwachsen, gehörte er zu den vorzüglichsten Geigern Frankreichs. Dementsprechend stieg er schnell zu verschiedenen, für das pariser Musikleben bedeutsamen Stellungen empor. 1790 wurde er als erster Violinist am italienischen Theater angestellt, und bei Eröffnung des Konservatoriums erhielt er zunächst die zweite Violinprofessur, trat aber bei Rode's Abreise nach Rußland an dessen Stelle als erster Lehrer und übernahm zugleich das Amt des Soloviolinisten bei der Oper. 1802 wurde er Mitglied und 1806 Solist bei der Privatmusik Bonaparte's. Nach der Restauration avancirte er (1815) zum königl. Kapellmeister. Im folgenden Jahre versah er den Dienst des zweiten Orchesterchefs bei der Oper, deren Koncertmeister er 1817 wurde. Endlich vertraute man ihm 1824 noch die gesammte musikalische Oberleitung dieses Kunstinstituts an, welche er jedoch nur bis 1826 führte, da er dann pensionirt wurde.

Trotz seiner umfangreichen amtlichen Thätigkeit war Kreutzer nicht nur sehr fleißig als Tonsetzer, sondern fand auch Zeit zu

1) Vergl. S. 244.

2) Bei Gerber heißt es, daß Kreutzer 1767 in Deutschland geboren sei. Es darf indessen angenommen werden, daß obige von Fétis herrührende Angabe die richtige ist. Auch Gerber's Mittheilung, daß Kreutzer ein unmittelbarer Schüler Viotti's war, ist ungenau.

Kunstreisen. 1796 und 1801 war er in Italien, und 1798 durchreiste er Deutschland. In Wien machte er Beethoven's Bekanntschaft, der ihm seine Sonate op. 47 dedicirte, welche angeblich ursprünglich für den englischen Violinspieler Bridgetower bestimmt war.

Über die Leistungen dieses Künstlers als Violinspieler, von denen Baillot in seiner Schule bemerkt, daß aus ihnen die Kühnheit und Wärme, die Freimüthigkeit und feurige Imagination seines Charakters hervorgeleuchtet habe, findet sich bei Gerber folgende Mittheilung: „Die Manier des Viotti ist auch ganz die seinige. Eben der starke Ton und eben der lange Bogenstrich charakterisiren auch sein Allegro; wobey er die schwierigsten Passagen deutlich und außerordentlich rein vorträgt. Im Adagio zeigt er sich wo möglich noch mehr als Meister seines Instrumentes".

Fétis berichtet nach eigener Wahrnehmung: „Er hatte nicht die Eleganz, den Reiz und den Schliff Rode's, noch die bewundernswerthe Mannichfaltigkeit und das tiefe Gefühl des letzteren; denn in Betreff seines Talents als Instrumentist schuldet Kreutzer alles seinem Instinkt und nichts der Schule (?). Dieser Instinkt, reich und voller Verve, gab seinen Leistungen eine Originalität des Ausdrucks (sentiment) und jenes Vermögen, welches stets Emotionen im Publikum hervorruft, und worin ihn Niemand übertroffen hat. Er besaß einen mächtigen Ton, eine reine Intonation, und seine Art zu phrasiren hatte ein hinreißendes Feuer. Der einzige Vorwurf, den man ihm mit Recht gemacht hat, ist der, daß ihm die Mannichfaltigkeit der Bogenführung fehlte, und daß er beinahe alles mit glattem Strich spielte, anstatt sich des Detachés zu bedienen". Einigermaßen in Widerspruch mit diesem Urtheil steht eine Notiz der Allgem. mus. Ztg. (vom Jahre 1800, Nr. 41) über das gemeinsame öffentliche Auftreten Kreutzer's und Rode's in Paris, welche also lautet: Herr Kreutzer trat muthig mit Rode in den Kampfplatz, und beide Künstler gaben den Liebhabern den interessantesten Kampf zu bemerken — besonders in einer Symphonie mit zwei koncertirenden Violinen, die Kreutzer für diese bedeutende Ausforderung gesetzt hatte. Man konnte dabei genau bemerken, daß Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anstrengung ist; Rode's Kunst scheint ihm mehr

angeboren zu sein. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, die der Zwanglosigkeit seines immer senkrechten Anstandes (!) gleicht. Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violine, welche sich dies Jahr in den Koncerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf".

In späteren Jahren war Kreutzer genöthigt, das Solospiel infolge eines Armbruches, den er sich auf einer Reise ins südliche Frankreich zugezogen, gänzlich aufzugeben. Von da an war er neben seiner amtlichen Stellung ausschließlich als Tonsetzer und Lehrer thätig. In ersterer Beziehung leistete Kreutzer nach quantitativer Seite das Mögliche, wobei er jedoch mehr als billig auf die Bedürfnisse des Tagespublikums Rücksicht genommen zu haben scheint. Außer 3 koncertirenden Symphonien (zwei davon sind für 2 Violinen, eine für Violine und Violoncell mit Orchester), 21 Violinkoncerten, 15 Streichquartetten, 15 Trios für zwei Violinen und Violoncello, 7 Duettenwerken, 5 Sonatenwerken für Violine und Baß und einem Etüdenheft für Violine schrieb er nicht weniger als 36 Opern, darunter 13 für die große Oper, 9 für das Théatre Favart und 14 für das Théatre Feydeau. Es macht einen niederschlagenden Eindruck, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von all diesen Werken für die Nachwelt nichts weiter übrig geblieben ist, als ein und der andere Koncertsatz und die bekannten 40 Violinetüden. Die letztern dürfen im Hinblick auf ihre Vielseitigkeit so wie auf ihre methodische, vom schärfsten pädagogischen Verständnis zeugende Abfassung als ein Meisterwerk ohne Gleichen genannt werden. Neben dem unerläßlichen Skalenstudium sind sie als das „tägliche Brod" jedes Violinisten zu betrachten, der seiner Herrschaft über das Griffbrett sicher bleiben will.

Auch Kreutzer's Violinkoncerte enthalten ungemein viel des Instruktiven und Fördernden. Doch sind sie nicht selten trocken, veraltet und ohne jenen sinnlich schönen Reiz, der wesentlich die Lebenskraft eines Kunstwerks mitbestimmt. Selbst bei den besten Stücken, zu denen beispielsweise das Adagio und Finale des achtzehnten Koncerts gehört, ist dies fühlbar. Fétis giebt für diese Erscheinung eine Erklärung, die, genau betrachtet, nicht stichhaltig ist. Er sagt: „Als

Kreutzer Mitglied des Konservatoriums geworden, glaubte er die Pflicht zu haben, gelehrt zu werden; er gab sich daher tiefen Studien hin, deren Resultat indessen nur war, daß sie seine Phantasie lähmten". Unzweifelhaft ist aber, daß eine Phantasie, die durch strenge theoretische Studien gelähmt werden kann, diesen Namen nicht verdient. Ein wahrhaft produktives Talent kann durch das Studium nur geläutert und befruchtet, nicht aber erdrückt werden. Kreutzer war ein Vielschreiber, wie es deren, auf theoretische Kenntnisse oder auf Routine gestützt, so manche gab und auch heute noch giebt. Übrigens läßt sich eine sorglose Leichtlebigkeit, die es mit gewissen Dingen nicht gar zu ernst nimmt und auch auf Kreutzer's Arbeiten eingewirkt haben mag, bei demselben nicht verkennen. Spohr giebt dafür einen sprechenden Beleg[1]), indem er erzählt, daß Kreutzer inmitten eines von ihm in Straßburg gegebenen sehr besuchten Koncerts sich die Einnahme habe auszahlen lassen, um diese sogleich in der Pause am Roulette des Foyer bis auf den letzten Sous zu verspielen. Nachdem dies geschehen, sei er zur Ausführung des zweiten Koncerttheiles geschritten und habe nachträglich noch das verdient, was er bereits soeben erst vergeudet.

Als Lehrmeister des Violinspiels war Kreutzer, wie sich schon aus seinen Etüden entnehmen läßt, besonders glücklich. Er verstand es, das Vertrauen für sich und den Enthusiasmus für die Sache bei seinen Schülern zu erwecken. Wir werden dieselben in dem nächsten Abschnitt über das französische Violinspiel kennen lernen.

Kreutzer's Lebensabend war nicht so ungetrübt wie seine Künstlerlaufbahn. Nachdem er in Ruhestand getreten, hegte er den Wunsch, mit seiner Oper „Mathilde" förmlich Abschied vom Publikum zu nehmen. Aber sein Gesuch wurde auf rücksichtslose Art zurückgewiesen. Eine Folge dieser Demüthigung waren wiederholte apoplektische Anfälle, die des Künstlers Gesundheit zerrütteten und sein Ende beschleunigten. Man brachte ihn nach der Schweiz, um durch die Einwirkung der Gebirgsluft seinen Organismus wieder zu heben, doch umsonst, — er verschied am 6. Juni 1831 zu Genf.

1 S. dessen Autobiographie.

Der jüngere Kreutzer, mit Vornamen Johann Nicolaus August, Schüler seines Bruders, vermochte, obwohl er ein vorzüglicher Violinist war, nicht zu allgemeinerer Geltung zu kommen, da er an einem Brustübel litt, dem er im Jahre 1832 erlag. Geboren wurde er 1781 zu Versailles. Spohr berichtet über seine Leistungen: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß es die gediegenste von allen der pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck".

Johann Kreutzer gehörte 1798 dem Orchester des Théatre Favart an. 1802 trat er zum Orchester der großen Oper über, in welchem er bis 1823, dem Jahre seiner Pensionirung mitwirkte. Am Konservatorium wurde er, nachdem er mehrere Jahre als überzähliger Lehrer unterrichtet hatte, 1825 der Nachfolger seines Bruders. Überdies gehörte er bis 1830 der königl. Kapelle an. Einige von ihm veröffentlichte Violinkompositionen haben den Weg in weitere Kreise nicht gefunden.

Unter völlig anderen Umständen, wie Rode und Kreutzer, entwickelte sich Baillot, mit Vornamen Pierre Marie François de Sales, welcher lange zwischen Dilettantismus und Kunst schwankte und zur letzteren, obwohl seit früher Jugend mit ihr vertraut, erst überging, als seine obengenannten Genossen bereits eine Zierde des pariser Musiklebens bildeten. Dafür war ihm vom Schicksal wiederum gewährt, noch zu einer Zeit der Mentor des französischen Violinspiels zu sein, als die beiden anderen Hauptvertreter desselben bereits den Schauplatz des irdischen Daseins verlassen hatten.

Baillot spielte als Geigenmeister für Frankreich recht eigentlich die Vermittlerrolle zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Auf den Überlieferungen Italiens fußend, suchte er dieselben mit der Neuzeit zu verschmelzen. Im Hinblick hierauf ist seine Erscheinung besonders anziehend und bedeutsam. Er wurde am 1. Oktober 1771 in Passy geboren. Sein Vater, Advokat beim pariser Parlament, ließ ihm

eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Auf eigene Hand begann er das Violinspiel. Den ersten Unterricht erhielt er vor dem siebenten Lebensjahre von einem gewissen Florentin, welcher zwar selbst wenig leistete, doch ein eifriger Lehrer war. Nachdem Baillot's Eltern (1780) die Vorstadt Passy mit Paris selbst vertauscht hatten, wurde sein Lehrer Saint-Marie. Diesem schuldete er den Sinn für jene Genauigkeit und Sauberkeit, wodurch er sich als Spieler später auszeichnete. Einen mächtigen Impuls gab ihm für seine Bestrebungen weiterhin Viotti, den er (1782) im Concert spirituel zuerst hörte. Dieser Meister übte eine so tiefe Wirkung auf ihn, daß er ihn fortan als das Ideal betrachtete, dem er nachzustreben habe. Später wiederholte sich dieser Eindruck in nachhaltigerer Weise; es ist daher gewiß, daß Baillot eben so sehr wie Kreutzer von Viotti beeinflußt wurde, obwohl er gleich jenem niemals dessen eigentlicher Schüler war.

Durch eine eigenthümliche Wendung des Geschicks gelangte Baillot 1783 nach der ewigen Stadt, welche ihm neue Anregung gab. Sein Vater, kaum eingebürgert in Paris, wurde in diesem Jahre als königl. Beamter nach Bastia versetzt. Wenige Wochen darauf starb er. Großmüthig nahm sich der durch diesen Unglücksfall bedrängten Familie ein Herr v. Boucheporn, damaliger Intendant Corsicas, an, welcher sich insbesondere die Erziehung des begabten Knaben angelegen sein ließ. Er schickte ihn zunächst in Gesellschaft seiner eigenen Kinder auf 13 Monate nach Rom. Hier wurde das Violinspiel unter Nardini's Schüler Pollani fortgesetzt, der ihm besonders hinsichtlich der Tonbildung und Geschmeidigkeit des Strichs nützlich wurde. Schon war er so weit vorgeschritten, daß er sich in größeren Kreisen hören lassen konnte. Während der nächsten fünf Jahre geriethen indeß die musikalischen Studien Baillot's wieder einigermaßen in's Stocken. Er führte, nachdem er von Rom ins Vaterland zurückgekehrt war, ein ziemlich zerstreuendes Leben, begleitete seinen Gönner Boucheporn als Sekretär auf dessen Reisen und war bald in Bayonne, Pau und Auch, bald in den Pyrenäen. Doch vernachlässigte er nicht ganz das Violinspiel. Dieses wurde mit erneuertem Eifer betrieben, als Baillot Anfangs 1791 wieder in Paris anlangte. Er machte Viotti's persönliche Bekanntschaft, welcher ihm einen Platz als Geiger

am Théatre Feydeau verschaffte. Hier trat er auch in engere freundschaftliche Beziehung zu Rode, dem damaligen Führer der zweiten Violine im Orchester dieses Theaters. Doch immer war für Baillot noch nicht der Zeitpunkt seiner ausschließlichen Berufsthätigkeit als Künstler gekommen. Nach fünfmonatlichem Orchesterdienst gab er zwar die Musik nicht völlig auf, betrieb sie jedoch demnächst wiederum nur als Sache der Erholung, indem er eine Stellung im Finanzministerium annahm. Unter diesen Umständen flossen mehrere Jahre hin, deren Gleichförmigkeit nur durch ein äußeres Erlebnis unterbrochen wurde. Baillot erhielt den Befehl, sich zum Freiwilligendienst zu stellen, welcher ihn für 20 Monate nach Cherbourg führte. Doch wurde trotzdem das Studium der Geige nicht nur fortgesetzt, sondern auch mit methodischem Sinn gehandhabt. Veranlassung hierzu erhielt der junge Mann durch die unerhoffte Bekanntschaft mit den Violinkompositionen Corelli's, Tartini's, Geminiani's, Locatelli's, Bach's und Händel's, welche ihm bis dahin in der Hauptsache fremd geblieben waren. Das Studium dieser Meisterwerke förderte ihn wesentlich. Er gab sich nun abermals und für immer der Kunst hin, und als er bei seiner Rückkehr von der Armee sich in Paris zunächst mit einem Viotti'schen Koncert öffentlich hören ließ, fand sein Talent solche Anerkennung, daß ihm nach Eröffnung des Konservatoriums die Lehrerstelle an der dritten Klasse des Violinspiels übertragen wurde. An dieser Anstalt wirkte er mit kurzen, durch die politischen Zwischenfälle bewirkten Unterbrechungen bis zu seinem Tode, welcher den 15. Septbr. 1842 erfolgte.

Außer seiner Lehrthätigkeit an der pariser Musikschule wurde Baillot 1802 als Führer der zweiten Violine Mitglied der Privatmusik Bonaparte's und nach dessen Thronbesteigung auch der kaiserl. Kapelle. Die Restauration erhob ihn (1821) zum ersten Soloviolinisten der königl. Musikakademie, ein Posten, welcher 1831 einging. Daneben dirigirte er während der Jahre 1822—1824 das Concert spirituel. Seit 1825 wurde von ihm Kreutzer als erster Violinist der königl. Kapelle vertreten, in dessen Stelle er 1827 definitiv einrückte. Nach der Julirevolution, in Folge deren Baillot gleich vielen französischen Beamten seine Position einbüßte, wurde er 1832 durch

Paer für die Privatkapelle Louis Philipp's mit dem Vorspieleramt bei der zweiten Violine — jedenfalls mit Rücksicht auf sein vorgeschrittenes Alter — bedacht.

Ein besonderes Verdienst für das pariser Musikleben erwarb sich Baillot durch die 1814 erfolgte Begründung öffentlicher Quartettakademien, welche man bis dahin in Frankreich noch nicht besessen hatte. Er vermittelte durch dieselben die Bekanntschaft des Publikums mit den Meisterwerken deutscher und italienischer (Boccherini) Kammermusik. Wie wenig Anklang seine Unternehmung jedoch in den ersten Jahren ihres Bestehens fand, beweist ein Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1817 (S. 212), welcher meldet: „Quartetten gehen hier gar nicht. Baillot, gegenwärtig der Abgott und einer der vollendetsten Spieler, hält im Winter ein abonirtes für ein Auditorium von 50 Personen; das ist alles, was man in dieser kolossalen Stadt in diesem Zweige der Tonkunst auffinden kann".

Dem Beispiel seiner Genossen folgend, begab sich der Künstler auch, namentlich zwischen den Jahren 1805 und 1816, mehrfach als Solospieler auf Reisen, doch mit weniger Glück für äußerlichen Erfolg als andere namhafte Geiger. Fétis versichert, er habe auf seiner zweimaligen Tour durch Europa kein einziges eigenes Koncert zu Stande gebracht, und ist der Meinung, daß hieran die Ungunst der politischen Verhältnisse Schuld gewesen sei. 1805 trat er mit dem berühmten Violoncellisten Lamare die erste Reise an, die ihn durch Deutschland und über Moskau nach Wien führte. Die kriegerischen Zeiten nöthigten ihn, statt eines Jahres drei unterwegs zu bleiben. Eine Stelle, die man ihm bei seiner Anwesenheit in der Kremlstadt als Koncertmeister am dortigen Theater offerirte, lehnte er ab. Auch Petersburg besuchte er, und von hier aus kehrte er 1808 gemeinschaftlich mit Rode nach der Heimath zurück. 1812 und 1833 reiste er im südlichen Frankreich, 1815 dagegen in Belgien, Holland und Frankreich.

Über seine Spielweise befindet sich ein augenscheinlich unparteiisches Urtheil in der Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 1819, Nr. 17). Der Berichterstatter (Sivers) sagt, daß er nie in seinem Leben „eine vollendetere, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Violine

gehört habe, wie Baillot's Spiel eine solche zeige". Dann fährt er fort: „Ich nahe mich jetzt dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotzdem hat die wunderbare Vollendung, die der Künstler bei der Exekution seines Concertes an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, daß die bloße Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde. Dies gilt aber nur von den beiden Allegros. Denn mit Schmerz muß ich gestehen, daß der Vortrag des Adagio so ganz und gar in der bloß witzig naiven (?) Gattung ausfiel, daß in mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erscheinung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt sein, daß die französischen Künstler das leidenschaftlich Lyrische nur künstlich nachahmen, während sie das witzig Verständliche künstlerisch schaffen?"

Diese Beurtheilung wird durch Spohr's Bemerkungen über Baillot im Wesentlichen bestätigt.[1]) Indem er einen Vergleich mit Lafont anstellt und auf dessen eng begrenzte virtuose Richtung hinweist, die ein geisttödtendes Einerlei der Kunstübung bedinge, sagt er: „Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweist, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel (der ewigen Wiederholung eines und desselben Programms) seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen Kompositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Kompostitionen von sich, ein Koncert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manirirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nüancen reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu

1) S. Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1821 und Spohr's Selbstbiographie.

hörbar. Seine Kompositionen zeichnen sich vor denen fast aller andern pariser Geiger durch Correctheit aus; auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas erkünsteltes manirirtes und veraltetes im Styl macht, daß sie meistens kalt lassen. Es ist Dir bekannt, daß er die Quintetten von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintetten, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Composition vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung des von ihm gegebenen war, so fiel mir das oft Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler, wie Baillot, dem unsere Schätze an Kompositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintetten (die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben), noch immer zu spielen!"

Daß Spohr's Bemerkungen, insofern sie sich auf Baillot's Spiel beziehen, im Allgemeinen zutreffend sind, lassen die Kompositionen des französischen Meisters deutlich erkennen. Sie bestehen, so weit sie veröffentlicht wurden, in Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen, Capricen für Violine Solo, 9 Koncerten, einer koncertirenden Symphonie für 2 Violinen und Orchester, 30 Airs variés, Nocturnos für Quintett, Streichquartetten, einer Klaviersonate mit Violinbegleitung und 24 Violinpräludien. Er hatte sich für die productive Thätigkeit durch gründliche Kompositionsstudien bei Catel, Reicha und Cherubini vorbereitet. Demgemäß zeigen seine Arbeiten musikalisch gebildeten Geist, Sorgsamkeit der Gestaltung und höchst sachgemäße Violinbehandlung. Aber es fehlt ihnen das Anmuthende der schöpferischen Tonbeseelung: sie entbehren völlig jenes unmittelbar wirkenden Naturlautes, der die Herzen bewegt, die Geister entzündet. Sie verrathen ein zwar spirituell geartetes, doch durch spekulativ reflektirendes Wesen beherrschtes Temperament. Die kühl berechnende Verstandesrichtung seines Naturells, der zugleich das

Streben nach einem gewissen Raffinement des Effektes eigen ist, läßt sich am besten in seiner Violinschule, der weitaus umfangreichsten und in gewissem Sinn auch bedeutendsten von ihm vorhandenen Leistung wahrnehmen. Sie ist das Ergebnis eines vieljährigen, wahrhaft eisernen Fleißes, und zeugt eben so sehr für die unermüdliche Beharrlichkeit als für die durchgebildete Kennerschaft des Autors. Baillot war bereits bei seinem Amtsantritt am pariser Konservatorium von dem Direktorium desselben beauftragt worden, die Principien des Violinspiels festzustellen und in einem besonderen Werke abzuhandeln. Er vereinigte sich für diesen Zweck mit Rode und Kreutzer, die das Unternehmen mit ihrem Rath unterstützten, während Baillot die Hauptaufgabe der Ausführung zufiel. So entstand jenes Werk, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Titel: „Méthode de Violon par Messrs. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot“ (auch in deutscher Übersetzung) erschien. Bei Abfassung desselben wurden, wie Baillot selbst bemerkt, die schon vorhandenen Lehrbücher von Geminiani, Corrette, Leopold Mozart, Dupont und von Abbé le fils [1] in Betracht gezogen.

Baillot ließ es aber bei dieser von ihm redigirten Violinschule nicht bewenden. Er gab, nachdem inzwischen noch gleichartige Unternehmungen von Ballieux, Bornet,[2] Lorenziti, Cambini, Woldemar, Faure, Pastou, Guhr und Mazas erschienen waren, im Jahr 1834 sein umfangreiches Lehrbuch des Violinspiels: „L'art du Violon“ heraus. Über die Motive, welche ihn zur Abfassung desselben veranlaßten, erklärt er sich selbst folgendermaßen: „Als man uns vor mehr

1) Über die Violinschulen von Dupont und Abbé le fils habe ich trotz aller Bemühungen nichts erfahren können, und ebensowenig über die oben erwähnten Lehrbücher von Ballieux, Cambini und Faure. Die Namen dieser Männer sind daher auch nicht in das, am Schlusse dieser Blätter von mir gegebene Verzeichnis der Verfasser von Violinschulen eingereiht worden.

2) Bornet ainé, Violinist bei der pariser Oper von 1768—1790, veröffentlichte eine Violinschule unter folgendem Titel: „Méthode de Violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras“.

als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinspiels im Musikkonservatorium festzustellen, hatten wir noch keine bestimmte Kunde über die Art das Spiel dieses Instruments zu studiren, unsere Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Überlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen. Zur Unterstützung suchten wir zwar die bemerkenswerthesten Elementarwerke auf, aber damit hatte es seine Schwierigkeit, denn es gab deren nur wenige, und diese waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel (la flexibilité des moyens) bieten zu können, welche die neueren Kompositionen immer mehr und mehr erheischen".

Nachdem dann Baillot auf die Nothwendigkeit hingewiesen, seine erste Schule unter Beibehaltung der Grundlagen völlig umzuarbeiten, bemerkt er weiter über das neue Werk: „Wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, daß wir eine große Zahl neuer Gegenstände darin abhandelten, welche nach unserer Überzeugung dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten. Beinahe alle Beispiele wurden aus den Werken der als Klassiker anerkannten Meister genommen, weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel sicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen; als wenn wir Beispiele angeführt hätten, deren Anwendung noch nicht so klar, so bestimmt und folglich auch nicht so zweckmäßig sein kann, weil sie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil, den kurze Auszüge darbieten, erlangt haben. Je mehr Mannichfaltigkeit das Violinspiel heutzutage bietet, um so sorgfältiger muß auch die Auswahl der Beispiele sein."

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verstand und die Urtheilskraft entwickeln, damit nicht alle Anstrengungen der Übung und die Resultate der Geduld vergeblich seien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert besondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches sie

verknüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen lassen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegentheil aber muß der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden, daß auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag, und diese Ansicht möge es entschuldigen, daß wir in so viele Einzelheiten eingegangen sind".

Gerade das, weswegen Baillot sich zu rechtfertigen sucht, ist die Achillesferse seines Werkes. Sein Verfahren hat im Grunde keine Grenze, und er giebt daher einerseits zu viel, andererseits zu wenig. Zu viel, weil die Menge der von ihm aufgestellten Beispiele verwirrend wirkt, — zu wenig, weil die von ihm befolgte Art der Specialisirung keineswegs erschöpfend ist, wie sie es überhaupt nicht sein kann. Aber wer fordert denn auch von einer Violinschule Belehrung darüber, wie diese Phrase in einem Haydn'schen oder jene Figur in einem Beethoven'schen Quartett auszuführen sei? Man wird dadurch weder das eine noch das andere der fraglichen Musikstücke richtiger oder besser aufzufassen und darzustellen vermögen, als ohne diese unnützen Wegweiser. Dergleichen wäre allenfalls in einer Ästhetik der Vortragskunst am Platze, die übrigens aus naheliegenden Gründen eben so wenig Vortheil bringen würde wie Baillot's Exempelreichthum. Der Vortrag muß von innen heraus kommen, er kann nicht methodisch gelehrt oder erlernt werden; höchstens wird man auf didaktischem Wege eine bestimmte Vortragsmanier und damit eine mehr oder minder automatenartige Thätigkeit erzielen. Von einem Lehrbuch der künstlerischen Technik aber ist zu verlangen, daß es sich auf die wesentlichen Fingerzeige des in Frage kommenden Studiums beschränke. Die Notenbeispiele dürfen nur technische Zwecke verfolgen und müssen daher so eingerichtet sein, daß sie, in scharfer Begrenzung des Allgemeinen, die Grundformen des zu Lernenden klar und bestimmt darstellen. Alles Besondere, Specielle ist dem Lehrer, der nach Begabung und Individualität des Schülers zu verfahren hat, so wie der Beobachtungsgabe und Selbstthätigkeit des letzteren zu überlassen. Baillot befolgt das Gegentheil und keineswegs zum Vortheil der Sache. Soweit seine Schule den Mechanismus des Violinspiels behandelt,

ist sie als ein verdienstliches, die vorhergehenden gleichartigen Arbeiten ohne Frage überragendes Werk zu betrachten. Was darüber hinausgeht — und es ist viel — erscheint höchst problematisch und dem angestrebten Zweck nicht entsprechend. Doch eines ist bei alledem an diesem verfehlten Theil seiner Leistung wichtig: wir ersehen mit Sicherheit aus demselben, daß Baillot durch diese seine Unterrichtsmethode wesentlich mit zu jener einseitig uniformen und äußerlichen Behandlungsweise beigetragen hat, die das neuere französische Violinspiel charakterisirt. Welche anderen Einflüsse außerdem noch dabei thätig waren, wird sich aus der folgenden Darstellung ergeben.

Als französische Violinisten des 18. Jahrhunderts seien hier der Vollständigkeit halber noch genannt: Boivin, Denis, Dévienne, Dun, Dupont, Exaudet, Ferté, Lasserne, Le Maire, Marc, Matthieu (fils), Romain de Brasseur und de Tremais. Nachrichten über dieselben sind nicht vorhanden. Man weiß nur, daß diese Männer Violinsonaten veröffentlichten.

Fast gleichzeitig mit dem Erwachen einer künstlerischen Handhabung der Violine in Frankreich regte sich auch in den Niederlanden der Sinn für die Pflege dieses Instrumentes. Wenn nun auch die dortigen Vertreter desselben im vorigen Jahrhundert nicht mitbestimmend in den Entwickelungsgang des Geigenspiels einzugreifen vermochten, so finden sich doch einige Namen unter ihnen, die hier nicht übergangen werden dürfen. Die Mehrzahl derselben ist französischer Abstammung, ein Grund mehr, ihrer an dieser Stelle zu gedenken.

Die Violinspieler der Niederlande standen nicht minder unter dem Einfluß Italiens, als alle übrigen Länder des europäischen Occidents. Es ist daran zu erinnern, daß Amsterdam neben Bologna und Venedig nicht nur frühzeitig ein Hauptverlagsort für die italienische Violinliteratur, sondern auch der Schauplatz für das Wirken eines der hervorragendsten Zöglinge der römischen Schule, nämlich Pietro Locatelli's wurde. Nächst Amsterdam fand dann auch in

Brüssel das Violinspiel bemerkenswerthe Vertretung. Zu größerer Bedeutung gelangte dasselbe in letzterer Stadt jedoch erst im gegenwärtigen Jahrhundert.

Der chronologischen Folge nach haben wir zunächst Jean Baptiste Volumier zu nennen, den Fétis zu den belgischen Musikern zählt, obwohl er in Spanien (1677) geboren und am französischen Hofe erzogen wurde.[1]) Vom 22. November 1692 bis 1706 war er Koncertmeister, Tanzmeister und Inspektor des Balletts am Berliner Hofe. Zugleich versah er dort auch das Amt eines Direktors und Informators im „Tanz-Exercicio" bei der K. Fürsten- und Ritteracademie.[2]) Dann wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden berufen, wo er am 28. Juni 1709 seine Bestallung als Koncertmeister empfing. Er soll sich hauptsächlich im Vortrag französischer Musik ausgezeichnet haben. Volumier starb in der sächsischen Residenz am 7. Oktober 1728. So viel man weiß, hat er nur Ballettmusik geschrieben.

François Cupis de Camargo, geb. den 10. März 1719 in Brüssel, war der Schüler seines Vaters. Auch er suchte und fand, gleich Volumier, seinen Wirkungskreis im Auslande. 1741 wurde er Mitglied des pariser Opernorchesters, welchem er bis 1761 angehörte. Sein Tod erfolgte bald darauf. Veröffentlicht hat er zwei Hefte Sonaten für Violine Solo.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeister noch Bildungsgang dieses Künstlers, der zugleich ein fruchtbarer Komponist und tüchtiger Kapellmeister war. Als Violinist soll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand besessen haben. Maria Theresia fand sich angeblich durch den Eindruck, welchen seine Leistungen auf sie machten, bewogen, ihn mit einer kostbaren Stainer-Geige zu beschenken. In jungen Jahren schon bekleidete er das Kapellmeisteramt an der St. Gommairekirche

1) S. Fürstenau's „Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen". (Dresden 1862) S. 64.

2) Ebendas. S. 65.

seiner Vaterstadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmen, der er bis zu seinem Tode, 10. Mai 1789 vorstand. Er schrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, sowie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinkoncerte mit Orchesterbegleitung. Der größere Theil dieser Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Maldere erhielt den Unterricht im Violinspiel und in der Komposition von Croes, dem Kapellmeister seiner Vaterstadt Brüssel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Kapelle zuertheilt worden war. Geboren wurde er am 13. Mai 1724. Im Jahre 1755 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der Kapelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. Diesen Wirkungskreis trat er an seinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu seinem Pagen erwählt hatte. Er starb in Brüssel am 3. November 1768. Hauptsächlich beschäftigte sich Van Maldere außer dem Violinspiel mit der Instrumentalkomposition. Er veröffentlichte 1757 sechs Streichquartette und 1759 sechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm gesetzte komische Oper „la Bagarre" führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüsseler Violinist war Eugène Charles Jean Godecharle, geb. am 15. Januar 1742, gest. 1814. Dieser Künstler erhielt seine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauschte er die Violine mit der Bratsche. Dieses Instrument vertrat er auch im Brüsseler Orchester, dessen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné Pascal Pieltain, einer der besten Schüler Jarnowick's, wurde am 4. März 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ sein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasselbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgnisse seines Fleißes zu verzehren. 1778 erschien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf. Sodann wandte er sich 1784 nach London. Während seines neunjährigen Aufenthaltes daselbst stand er beim Lord Abington als erster Violinist in Diensten. Dann besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er sich ums Jahr 1800, welches ihn wieder seiner Heimath zuführte. Er starb dort hochbetagt

am 10. December 1833. In Paris und London veröffentlichte er verschiedene Kompositionen, darunter 8 Violinkoncerte, 6 Violinsonaten mit Baß, Airs variés für 2 Violinen und 6 koncertirende S reichinstrumente.

Von dem belgischen Violinspieler Jean Gehot, geb. gegen 1756, wissen wir nur, daß er seit 1780 Frankreich und Deutschland bereiste und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, sowie Violinduos von ihm erschienen in Paris und Berlin.

Die

Kunst des Violinspiels

im 19. Jahrhundert.

Italien, Deutschland und Frankreich.



IV. Italien.

Das glänzende, reichbewegte Leben, welches Italien während des 18. Jahrhunderts in musikalischer Beziehung, namentlich auch in Betreff des Violinspiels entfaltet hatte, begann zu Anfang des gegenwärtigen Säkulums mehr und mehr hinzuwelken und zu erbleichen. Das Land der Künste hatte auch hierin seine Mission erfüllt. Die epochemachenden Tonmeister waren theils dahingeschieden, theils altersschwach geworden, und kein junger Nachwuchs erstand, um das von ihnen begonnene und rühmlich geförderte Werk weiter fortzuführen. Dieses schönen Vorrechtes wurden die Söhne Deutschlands theilhaftig, welche vorher schon die Herrschaft im Reiche der Tonkunst theilweise an sich gebracht hatten. Mächtig ergriffen von den gewaltigen, auf Wissenschaft und Kunst zurückwirkenden Bewegungen der Zeit, entzündete sich ihr Geist in dem Bewußtsein erhöhter individueller Geltung zu erneuerter Thatkraft. Auf tonkünstlerischem Gebiete ist hier vor allem an Beethoven zu erinnern, der für die Instrumentalmusik ungekannte, niegeahnte Gebiete erschloß. Ihm reiheten sich Franz Schubert, der Hauptrepräsentant des deutschen Gesangsliedes, und C. M. v. Weber, der Freiheitssänger und Schöpfer einer deutsch-nationalen Oper, an. Italien blieb diesem jugendlich frischen Aufschwunge fremd. Nicht allein war es durch eine jahrhundert lange, beispiellose Kunstproduktion erschöpft, auf ihm lastete auch, an der Lebenskraft des Volkes zehrend, nicht minder der lähmende Druck der Priestergewalt, wie die Herrscherwillkür übel berathener und tyrannisch gesinnter Regierungen. Was Wunder, wenn die in ihren höchsten Interessen tief geschädigte, systematisch geknechtete Nation von der

ehemaligen Höhe herabstieg, wenn an Stelle der bisherigen mannichfaltigen Fülle bedeutender Kunsterscheinungen nur noch vereinzelte Talente auftauchten, gleichsam mahnend an die einstige Herrlichkeit! Und wie anders geartet erschienen auch diese Wenigen gegen ihre Vorgänger!? Erstorben war der tiefe sittliche Ernst, welcher der italienischen Kunst innewohnte, dahin die adelige Würde, welche ihr das Siegel der Klassicität aufgedrückt hatte. Und doch vermochte Italiens Volk trotz aller Heimsuchungen noch Männer wie Cherubini, Spontini und Rossini zu erzeugen. Der letztere aber war es eben, welcher durch seine einschmeichelnden, üppig wollüstigen Weisen einem gedankenlosen, entnervenden Sinnengenuß seiner Mitlebenden Vorschub leistete. Wie hoch man auch die Begabung dieses vielbewunderten Komponisten der Restaurationszeit veranschlagen mag, welchen unbestreitbar hohen Rang auch sein „Barbier“ und „Wilhelm Tell“ in der Bühnenwelt einnimmt, es kann ihm nicht der Vorwurf erspart bleiben, die erschlafften Gemüther seiner Generation umstrickt und vollends in das „dolce far niente“ des Geisteslebens eingelullt zu haben. Nur zu bald verloren die Italiener, indem sie dem „Schwan von Pesaro“ zujauchzten, Gefühl und Verständnis für das kostbare Kunsterbe einer noch naheliegenden Vergangenheit. Und wie mit ihm unbestreitbar der Verfall der italienischen Opernbühne begann, welcher durch Bellini, Donizetti und insbesondere Verdi zu einer vollständigen Thatsache wurde, so datirt aus der Zeit seines ersten Auftretens auch der Verfall des italienischen Violinspiels.

In Viotti hatte Italien der musikalischen Welt seinen letzten klassischen Vertreter dieser Kunst gegeben. Das Wirken desselben brachte kaum noch seinem Vaterlande einen fühlbaren Gewinn, da er, wie wir sahen, sein Lebelang fern von der Heimath für die Kunst wirkte. Dazu kam die eben angedeutete, überraschend schnelle geistige Wandelung der italienischen Nation. So konnte es denn nicht fehlen, daß die Traditionen der römischen, paduaner und piemontesischen Schule unversehens in Vergessenheit geriethen. Dies wirkte nicht nur speciell auf die Pflege des Violinspiels, sondern überhaupt auf diejenige des gesammten Orchesterspiels, dessen natürliche Spitze die Geige bildet, nachtheilig zurück. Während Rossini durch seine produktive Thätigkeit

den Kunstgesang immer noch auf einer verhältnismäßig hohen Stufe zu erhalten wußte[1]), konnte, da es auch an eigentlichen Instrumentalkomponisten in Italien fehlte, nichts für die Weiterbildung der dortigen Orchestertechnik geschehen, die ohnehin, einzelne Ausnahmen abgerechnet, zu keiner Zeit von ungewöhnlicher Beschaffenheit gewesen war. Ludwig Spohr, der 1816 Italien besuchte, hebt in seiner Selbstbiographie den reducirten Zustand, in welchem sich damals die Instrumentalmusik und namentlich das Geigenspiel der dortigen Hauptstädte befunden, mit besonderem Nachdruck hervor. Das Orchester in Rom z. B., obwohl aus den besten Musikern der Stadt zusammengesetzt, bezeichnet er als das schlechteste, welches ihm in Italien vorgekommen. Unwillig ruft er aus: „Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen (der Orchesterspieler) geht über alle Beschreibung. Nüancen von piano und forte kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jedem Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludirt und einstimmt, als einer harmonischen Musik". [2])

In Mailand war es nicht besser. Mendelssohn schrieb von dort gelegentlich seiner italienischen Reise an E. Devrient: „Das Orchester (im Theater) ist aus lauter verstimmten Blasinstrumenten und kreischenden Geigen zusammengesetzt und in sich selbst uneinig". [3])

Unter solchen Umständen mußte das plötzliche Auftauchen eines Mannes wie Nicolò Paganini, geb. am 18. Februar 1784 zu Genua, um so mehr überraschen, je weniger man Angesichts der bisherigen Richtung des italienischen Violinspiels darauf vorbereitet war. Paganini betrat keineswegs den Weg, welchen Corelli, Tartini

---

1) Doch klagte Crescentini darüber, daß die gute Gesangschule immer seltener werde, daß er besonders bei seiner Rückkehr nach Italien (1816) einen verdorbenen, frivolen Geschmack vorgefunden habe, und daß keine Spur die ehemalige, einfach große Methode seiner Zeit mehr verrathe. (Spohr's Selbstbiographie.)

2) Es ist bei diesem harten Urtheil freilich zu berücksichtigen, daß Spohr dasselbe mit Beziehung auf die Ausführung seiner Kompositionen ausspricht. Doch sieht man, daß es an jeder Orchesterdisciplin fehlte.

3) S. E. Devrient's Erinnerungen an Mendelssohn, S. 118.

und Viotti gebahnt hatten, und seine Erscheinung würde daher in vielen Beziehungen unerklärlich bleiben, wenn man sie nicht zur Hauptsache als eine phänomenale aufzufassen hätte, deren Abnormität eine völlig isolirte Stellung in der Kette der musikhistorischen Entwickelung beansprucht. Paganini war eine seltene Specialität, ein in seiner Sphäre einziges Original, gleich ausgezeichnet durch beispiellose Beherrschung der komplicirtesten Technik wie durch Dämonie der Leidenschaft und, so zu sagen, geheimnisvoll magische Darstellungsweise. Alles dieses im Zusammenhange mit seinem phantastischen, unheimlich gespenstischen Äußeren gedacht, erklärt vollkommen die sagenhafte Lebensgeschichte, welche man ihm bei seinem Auftreten allgemein zuschrieb. Zu allen Zeiten hat der Volksmund exorbitante, außerhalb der alltäglichen Lebenssphäre stehende Naturen in illustrirender Weise umdichtet, um dadurch gleichsam symbolisch Wesenheit und Eigenart der betreffenden Persönlichkeit auszudrücken. So auch hier. Dazu mag in diesem Falle noch die Verdächtigungssucht neidischer und hämischer Zungen gekommen sein: kurz, Paganini wurde zu einer im bösen Sinne märchenhaften Persönlichkeit gestempelt. Er sollte seine Geliebte aus Eifersucht ermordet, als Verbrecher schwere Kerkerhaft erlitten und während der letzteren, da man ihm aus Mitleid die Geige gelassen, in traurigster Abgeschiedenheit von der Welt sein Talent ausgebildet haben. Zuletzt sei ihm nur eine Saite übrig geblieben, und diesem Umstande müsse sein wunderwürdiges Spiel auf dem G zugeschrieben werden. Nicht minder wurde er einer höchst verdächtigen Kameradschaft mit dem Teufel beschuldigt, dem er seine Seele verschrieben, und dergleichen mehr. Die letztere Angabe fand man nicht selten sogar glaubwürdig. Ein Beispiel dafür ist folgender, durch Augenzeugen verbürgter Vorfall[1]), der sich in Köln ereignete. Als Paganini in dieser Stadt die Generalprobe zu seinem Koncert hielt, wurde er von Vielen der Anwesenden zur Darbringung der bei solchen Gelegenheiten üblichen Huldigungen umringt. Unter diesen befand sich auch ein alter Herr aus dem Orchester, welcher während der Unterhaltung mit dem fremden Künstler eine Prise nahm.

1) Mitgetheilt vom ehemaligen Kölner Koncertmeister Hartmann.

Paganini wollte sich liebenswürdig zeigen, zog die eigene Dose aus der Tasche und füllte diejenige seines vis-à-vis, nachdem er deren Inhalt ausgeschüttet, mit seinem Tabak, die Bemerkung hinzufügend, daß es ächter pariser sei. Mit einer verlegenen Danksagung schlich der Beschenkte von hinnen, leerte aber, sobald er sich unbeobachtet glaubte, sofort den Inhalt seiner Tabatière aus. Von einem seiner Kollegen, welcher mit eifersüchtigen Blicken die auszeichnende Artigkeit Paganini's bemerkt hatte, darüber befragt, was er mache, antwortete er in dem Ton eines bedächtig Vorsichtigen, man könne doch nicht wissen, was es mit dem Tabak für eine Bewandtnis habe.

Paganini kannte sehr wohl alle die fabelhaften, über ihn in der Öffentlichkeit circulirenden Gerüchte. Vielleicht mochte es ihm in gewisser Hinsicht sogar nicht unlieb sein, daß man sich mit ihm derartig beschäftigte. Doch hielt er es für angemessen, von Zeit zu Zeit dagegen Widerspruch zu erheben. Namentlich geschah dies in sehr prononcirter Weise während seines pariser Aufenthaltes im Jahre 1831. Dort hatte sich ein gewisser Theil der Tagespresse, auf die Berühmtheit Paganini's spekulirend, jener abenteuerlichen, in der Menge umlaufenden Erdichtungen bemächtigt, um die jederzeit opferwillige Neugierde des großen Publikums durch feilgebotene Zeitungsartikel und karikaturartige, auf die Persönlichkeit des Künstlers bezügliche Zeichnungen auszubeuten. Paganini ermächtigte Fétis, in einem für die Veröffentlichung bestimmten Briefe, zu dem er ihm das Material lieferte, und den er selbst mit seinem Namen unterzeichnete, dagegen zu protestiren und die Grundlosigkeit aller über ihn im Schwange gehenden Gerüchte darzuthun. Dieser Brief kam zunächst in der „Revue musicale“, dann aber in vielen französischen und italienischen Journalen zum Abdruck. Seines merkwürdigen Inhaltes halber möge er auch hier im Original einen Platz finden:

„Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé

par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre; car me promenant un jour sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant *Paganini en prison*. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, *le badauds*, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi: anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre Revue musicale.

Ces messieurs m'ont représenté en prison; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournier autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse c'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie: les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta: *L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette*

longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi : jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire ! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri ; il avait entendu dire . . . on lui avait affirmé . . . il avait cru . . . mais il était possible qu'on l'eût trompé . . . . Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre le Streghe, et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'oeil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu ; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine ; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait ; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public ; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques ; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du publique, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant ; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur ? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné

lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici: Un violoniste nommé D . . . . . . i,[1] qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le coeur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D . . . . . . i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? C'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en i: ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fît grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre".

Es mag unentschieden bleiben, welchen Antheil an diesem Documente einerseits das Bedürfnis Paganini's hatte, die öffentliche Meinung über seine Vergangenheit aufzuklären, und wie viel andererseits davon etwa auf Rechnung der Reklame zu stellen wäre. Daß der wälsche Virtuose von dem Hange zur letzteren durchaus nicht frei war, beweist folgender von Regli mitgetheilter Vorfall: „Bei seinem Aufenthalte in Triest saß Paganini eines Tages in zahlreicher Gesellschaft bei Tisch. Vor Beendigung der Mahlzeit sprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Gespenst, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen Sie es dort, wie es mich mit demselben blutgetränkten Dolche bedrohte, mit dem ich ihm das Leben raubte . . . . Und sie liebte mich . . . . und war unschuldig . . . . Oh, zwei Jahre Kerker sind keine Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergossen werden . . . ." Mit diesen Worten ergriff er das vor ihm liegende Messer. Man wird leicht denken können, daß man sich

1) Möglicherweise ist hier Duranowski (Durand) gemeint. Vergl. S. 340.

beeilte, ihm in den Arm zu fallen. In den Mienen der Anwesenden malte sich Schrecken und Bestürzung, doch beruhigte man sich sogleich, denn der fingirte Othello nahm alsbald wieder seinen Platz ein und gab sich aufs Neue den culinarischen Freuden hin; worauf es sich denn herausstellte, daß er nur diejenigen hatte lächerlich machen wollen, welche bemüht gewesen, Erdichtungen über ihn zu verbreiten. Eine Thatsache aber war es, daß am folgenden Tage das Theater (in welchem Paganini sich in Triest hören ließ) für das Publikum nicht ausreichte, und daß mehr als tausend Personen abgewiesen und auf das nächste Koncert vertröstet werden mußten".

Man ersieht aus dieser Erzählung, daß Paganini selbst, gleichviel ob mit oder ohne Berechnung, Veranlassung zu den Gerüchten gab, mit welchen man sich über ihn herumtrug. Denn wenn er auch angeblich seine Komödie spielte, um das Unbegründete des über ihn Gesprochenen darzuthun, so konnte es bei dem Hange der Menschen, Thatsachen und Mittheilungen in willkürlicher Weise auszuschmücken und zu verdrehen, nicht ausbleiben, daß das Gegentheil seiner Absicht erfolgte.

Keine Frage kann es sein, daß die berauschende Wirkung, welche Paganini aller Orten durch seine Leistungen hervorrief, einigermaßen durch die ihm zugeschriebenen räthselhaften und phantastisch gefärbten Lebensschicksale mitbestimmt wurde. Untersucht man die Beschaffenheit dieser Leistungen selbst, so ergiebt sich, daß das Geheimnis seiner Kunst in der eigenthümlichen Ausbeutung der vorhandenen technischen Mittel beruhte, welche er in individuellster Durchbildung und subjektivster Anwendung zu unerhört frappanten, staunenerregenden Effekten zu benutzen verstand. Allerdings erweiterte er das überlieferte Material in gewissen Beziehungen, indem er die doppelgriffigen Flageolettöne, das Pizzicato und das monochordische Spiel bis zu den äußersten Grenzen ausbildete. Hierbei wurde er insbesondere durch eine gestreckte, magere und sehnige, doch außerordentlich biegsame Hand begünstigt. Keineswegs hat er aber, wie man vielfach annahm, absolute Neuerungen der Technik eingeführt. Für seine Bestrebungen fand er bei den mitlebenden Violinspielern freilich wenig Haltpunkte, es wäre denn, daß Durand, wie er selbst äußerte, ihm dergleichen

gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatelli's längst vergessene Violinkompositionen, welche durch Paganini somit gleichsam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung sein Vorbild. Beispielsweise ergiebt dies in schlagender Weise die erste seiner 24 Violincapricen, welche offenbar ihre Entstehung der Arpeggio-Etüde in Locatelli's „L'arte del Violino" verdankt. Natürlich hat Paganini die durch das Studium Locatelli's empfangenen Anregungen auf eine, seinem eigenthümlich erfinderischen Geiste entsprechende Art umgestaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung seiner Richtung ist Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinspieler seiner Vaterstadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Costa, Kapellmeister an der Hauptkirche Genua's, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu seinem elften Jahre fortgesetzte Übung im Solospiel bei der sonntäglichen Kirchenmusik. Ein Jahr später ließ er sich mit selbstverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola" im genueser Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufsehen erregte. Man rieth seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Komposition anerkannten Meistern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn zu Alessandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit diesem Meister schilderte Paganini selbst in folgenden Worten: „Bei unserem Eintritt in Rolla's Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an sein Schlafgemach stoßendes Zimmer, um die nöthige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu sprechen, der wenig aufgelegt schien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tische des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueste seiner Koncerte erblickt, als ich das Instrument auch schon ergriff, und das Stück à vista spielte. Erstaunt darüber, ließ sich der Komponist desselben nach dem Namen des Virtuosen erkundigen, den er so eben gehört: als er erfuhr, daß es ein

Knabe sei, war er ungläubig, bis er sich selbst davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne, und gab mir überdies den Rath, bei Paer Kompositionsunterricht zu nehmen.[1])

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rolla's. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervasoni herrührenden Zeugnisses hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt: In der Komposition unterwies ihn aber nicht Paer, der sich damals in Deutschland aufhielt, sondern dessen Lehrmeister Ghiretti in Parma. Während dieser Periode erging sich der jugendliche Virtuose schon in Spekulationen hinsichtlich der Effekte, welche er später in seinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustausch zwischen ihm und Rolla statt, dessen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerstrebte.

Nachdem Paganini Parma verlassen und wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderstehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die seiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantasiebilder vorgeschwebt hatten. Man sagt, daß er täglich 10—12 Stunden studirt, und die von ihm entworfenen Kombinationen tausendfältig durchprobirt habe, bis er endlich ermattet zusammengesunken sei. Die dadurch gewonnenen Resultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Konstitution, an deren Symptomen er sein Lebelang litt. Paganini soll übrigens schon in früher Jugend von

1) Der von Paganini selbst in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo necessario di parlare con suo marito, il quale sembrava poco disposto a riceverci. Avendo veduto sulla tavola della camera, ove noi eravamo, un violino e l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all' istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informò del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

konvulsivischen Anfällen heimgesucht worden sein, die sich auch in seinen späteren Lebensjahren wiederholten, und einen nachtheiligen Einfluß auf sein Befinden ausübten. Nur während des Spielens sei ihm davon nichts anzumerken gewesen.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini seine erste Kunstreise, die ihn durch Oberitalien nach Toscana führte. Längere Zeit hielt er sich in Livorno auf und gab dort Koncerte. Seine Herrschaft über das Griffbrett war damals bereits so unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Komposition vom Blatt vorzutragen. Dieses Kunststück zu dessen Gelingen eben eine Virtuosennatur wie die Paganini'sche gehört, trug ihm eine kostbare Guarnerigeige als Geschenk eines Livorneser Musikenthusiasten ein. Kaum aber hatte er mit günstigstem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung kultivirte Instrument plötzlich bei Seite. War es eine natürliche Reaktion seiner maßlos übertriebenen Exercitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen excentrische Charaktere so leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Guitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit eben so großer Virtuosität gehandhabt haben soll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs Neue zur Violine und begab sich wieder auf die Wanderschaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerst in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfestes stattfindenden Koncerte vor das Publikum, dessen Enthusiasmus bis zu einem solchen Grade stieg, daß die zur Andacht versammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlassen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Lucchesische Hof engagirte ihn sofort als Soloviolinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In diesem Verhältnis lebte Paganini drei Jahre, unablässig an der Vervollkommnung seiner ihm eigenthümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlassung dazu äußerte er sich selbst gegen einen Freund, wie folgt:[1])

1) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

„In Lucca leitete ich das Orchester jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete sich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde, und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürstin Elisa (Bacciochi, Schwester Napoleon's I.) zog sich stets vor dem Ende derselben zurück, weil die Flageolettöne meines Instruments ihre Nerven zu sehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich seit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte sich sehr fleißig in diesen Zusammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählich wuchs unsre gegenseitige Leidenschaft. Eines Tages versprach ich ihr, sie im nächsten Koncert mit einer musikalischen Galanterie zu überraschen, welche sich auf unser Freundschafts- und Liebesverhältnis beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesscene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erstaunen der Gesellschaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen sah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelassen; diese sollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenschaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und sentimentalem Dialog gesetzt, in welchem die süßesten Worte mit den Ausbrüchen der Eifersucht abwechselten. Es waren bald einschmeichelnde, bald klagende Weisen; es waren Aufschreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Versöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due“ aus, welcher mit einer brillanten Coda schloß. Diese Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürstin Elisa, nachdem sie mir die größten Komplimente gemacht, sagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleistet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?“ Ich versprach alsbald einen Versuch zu machen. Dieser Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen komponirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone“ am 26. August vor der glänzenden und zahlreich versammelten Hofgesellschaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung,

und mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein Publikum wurde nicht müde, die für dieselbe von mir geschriebenen Musikstücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, so erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraschendes haben wird."

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieser, bald in jener italienischen Stadt seinen Wohnsitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit spurlos verschwindend, bald durch seine Leistungen die Menge wieder elektrisirend. Zunächst ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daselbst durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er spreche selbst darüber: „In einem in Livorno gegebenen Koncerte drang mir ein Nagel in die Ferse; ich kam hinkend auf die Scene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Koncert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den ersten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel stieg. Indessen spielte ich das ganze Stück auf drei Saiten und machte Furore". Später wiederholte sich der Unfall mit der Quinte einige Mal, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Absicht einer bloßen Effekthascherei stecke, während er doch nur Stücke spiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einstudirt seien.

Daß eine derartige Beurtheilung Paganini's sehr bald in weitere Kreise gedrungen war, beweist die ungünstige Meinung des französischen Geigenmeisters Lafont über denselben. Ferd. Hiller[1]) erzählt darüber nach Rossini's mündlichem Bericht Folgendes: „Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Voraussetzung, Paganini sei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Prozeß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in seinem Koncerte in der Scala etwas mit ihm zusammen zu spielen. Paganini kam zu Rossini und fragte ihn, ob er dieser Einladung Folge leisten solle. „„Du mußt es thun““, war die Antwort, „„damit Jener nicht glaube, es fehle Dir

1) „Künstlerleben" II, 53.

an Muth, Dich mit ihm zu messen"". Lafont schickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wissen und meinte, die Orchesterprobe sei hinreichend. In dieser spielte er seine Partie sehr platt und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Oktaven, Terzen, Sexten, so daß der arme Franzose in die äußerste Verwirrung gerieth, und nicht einmal so gut spielte, als er dessen doch fähig war. Rossini machte Paganini wegen dieses Mangels an musikalischer Loyalität Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte."

Diese für Lafont nicht erfreuliche Begegnung mit Paganini ereignete sich im Jahre 1812. Zwei Jahre später hielt Paganini sich in Bologna auf. Von hier ging er nach Rom. In stiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Incognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs Neue warf ihn tödtliche Krankheit darnieder, infolge deren seine Thätigkeit durch eine lange Pause unterbrochen wurde. Ein berühmter italienischer Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zu Grunde. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr reducirte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorsichtige Herausziehen eines schadhaften Zahnes an der Kinnlade so verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe verlor.

Im Jahre 1824 erschien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt besuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Antheil, welchen er dort bei seiner früheren Anwesenheit erregt hatte, steigerte sich diesmal, trotz der neapolitanischen Indifferenz gegen Instrumentalmusik, bis zu glühendem Enthusiasmus. 1827 koncertirte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher sein Vaterland noch nicht verlassen. Schon während seines ersten römischen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anwesenden Fürsten Metternich eingeladen worden, Wien zu besuchen. Doch erst jetzt, im Jahre 1828, betrat er diese

Residenz und mit ihr das Gebiet der deutschen Zunge. Sein dortiges Erscheinen bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptstädten Österreichs, Sachsens, Bayerns und Preußens feierte. Daran schloß sich seine pariser Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhause begann. Mitte Mai desselben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angestaunt und gepriesen. In der Folge bereiste er Belgien und Frankreich. Bald sah er sich im Besitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei seiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anstrengungen der unternommenen Reisen, suchte er Ruhe auf der zu seinen Besitzungen gehörenden Villa Gajona bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieselbe, um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu besuchen. Noch seltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Koncerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vortheil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus seinem stillen Lebenskreise nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige französische Spekulanten machten ihm 1836 den Vorschlag, sich persönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünstlerische Zwecke in Paris zu eröffnenden Kasinos zu betheiligen, das seinen Namen führen sollte. Paganini ging hierauf ein, sah sich aber bald getäuscht, denn hinter dem musikalischen Aushängeschild des Unternehmens steckte nichts anderes, als ein Etablissement für das Hazardspiel, dem übrigens Paganini selbst leidenschaftlich ergeben war. Die Regierung erstickte diese Spekulation in ihrem Entstehen, und so war man ausschließlich auf musikalische Produktionen beschränkt, deren Ertrag aber um so weniger mit den sehr bedeutenden Herstellungskosten im Gleichgewicht stand, als Paganini's Gesundheitszustand, vielleicht auch eine Verstimmung über die ihm bereitete Täuschung, seine persönliche Mitwirkung vereitelte. Dieser Umstand zog ihm einen Prozeß zu, in welchem er zu Leistung eines Schadenersatzes von 50,000 Francs oder verhältnismäßiger Gefängnisstrafe verurtheilt wurde. Doch der

widerwillig ausgenutzte Künstler erlebte die Vollstreckung dieses Erkenntnisses nicht, da er zu der Zeit, als dasselbe ausgesprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 seinen Geist aufgab. Für das von ihm hinterlassene Vermögen, welches auf zwei Millionen Francs geschätzt wurde, setzte er seinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Universalerben ein. Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werthe Personen durch Schenkungen und Legate im Gesammtbetrage von etwa 110,000 Francs. Die Mutter seines Sohnes wurde mit einer Rente von 1200 Francs abgefunden.[1] Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen seiner Vaterstadt Genua. Dieselbe wird dort in einem Wandschranke unter wohlversiegeltem Glasgehäuse aufbewahrt,[2] und Liebhabern auf besonderes Verlangen als Kuriosität gezeigt. Doch darf sie Niemand berühren, und so liegt dieses kostbare Instrument leider unbenutzt da.

Als Mensch erfuhr Paganini die widersprechendsten Urtheile. Gewiß war sein Wesen von Bizarrerien eben so wenig frei wie seine Leistungen. Wenn man ihn aber der Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben. Alles, was man in dieser Beziehung gegen ihn vorbrachte, ist einfach darauf zurückzuführen, daß er sich seine Leistungen in außerordentlicher Weise, und zwar nach Maßgabe der Umstände und Verhältnisse honoriren ließ. So setzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreise zu seinen Koncerten an, die indeß zu besuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entschlusses war. Von einem Lord forderte er in lakonischer Weise eine namhafte Summe für einige Musikstunden, die er dessen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd.

---

1) Die Mittheilung, daß Paganini dem französischen Komponisten H. Berlioz zur Ermunterung seines Talentes eine Summe von 20,000 Francs habe zukommen lassen, ist einer Angabe Rossini's zufolge nicht richtig. Paganini soll zu einem Geldgeschenk dieses Betrages, welches von Arman Bertin, dem Besitzer des „Journal des Débats“, herrührte, eben nur seinen Namen hergegeben haben. S. F. Hiller's „Künstlerleben“.

2) Ich sah sie selbst dort.

Sterling begehrt hatte, antwortete der Künstler: „Se. Majestät der König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Koncert im Theater besucht". Was die beiden oben erwähnten Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existiren. Von dem Hange zu übertriebener Sparsamkeit und einer gewissen Knauserei scheint Paganini dagegen nicht freizusprechen zu sein. Rossini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohn in eine Restauration zu 2 Francs, ließ sich da für beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte."[1]) Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdischen Überreste ruhen bei der Kirche jenes Städtchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa besaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlassung seines Sohnes dahingebracht.

Paganini's Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu

1) F. Hiller's „Künstlerleben".

einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Wandelstern erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ kaum so viele Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigenthümlichen Leistungen machen zu können, wenn man ihn nicht etwa gehört hat. Und wie Viele mögen denn noch vorhanden sein, denen solches zu Theil wurde? und wie bald werden auch diese dahin sein! Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz Alledem und Alledem! Er, der Superlativ des Virtuosenthums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Kompositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Konzerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“: Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethoven'scher und Mozart'scher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verläugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, nicht kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganini's Musikerthum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr Unrecht thun, ihn ohne Weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahme für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er

wollte künstlerische Wirkungen hervorbringen und erzielte sie auf seine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weise. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer selbst willen; sie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künstlers erkennen, immerhin aber doch zu einem solchen, dem ein Geistiges, phantastisch Geschautes und durchaus Charakteristisches innewohnt. Sehr bezeichnend erscheint es für Paganini, daß man, wie einstimmig von vielen Seiten bestätigt wird, bei seinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein sprechender Beweis für die geistig zwingende Herrschaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren, mit ascetisch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitschaft gehaltenen Schema jede Erscheinung zu beurtheilen.[1] Unter ihnen befanden sich selbst Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchst normal gearteten Meister, der sich nicht einmal durchaus mit Kunstheroen, wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem schulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn sie seiner Meinung nach die Würde der Kunst zu verletzen schienen, zuwider. In einigermaßen geringschätzigem Tone bemerkte er, wie er schon in seinem zwölftem Jahre die Wranitzky'schen Variationen über „Ich bin liederlich" habe spielen können, worin alle jene Kunststücke vorkämen, mit denen Paganini später die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in diesen Kunststücken beruhten, die übrigens doch noch andere technische Forderungen an den Spieler stellen, als der Wranitzky'sche harmlose Scherz. Anerkennender sprach sich Spohr später aus, obwohl aus seinem Urtheil hervorgeht, daß ihm Paganini's Erscheinung im Ganzen genommen wenig sympathisch war. Er sagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Cassel und gab zwei Concerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand, sowie die immer reine

1) In diese Kategorie gehört beispielsweise der Bericht Kästner's in dessen „Römischen Studien", welcher deutlich genug den verbissenen Winkelstandpunkt eines forcirten Klassicismus erkennen läßt. Es sei hierbei bemerkt, daß Paganini seiner Zeit eine ganze, zum Theil polemische Literatur veranlaßte.

Intonation schienen mir bewunderswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war". Übrigens berichtet Spohr an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden, „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung".

In einem andern Lichte als Spohr's Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Antheil Robert Schumann's. Er war eigens von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —" verzeichnete er in Betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumann's Bearbeitung der Paganini'schen Violincapricen für Pianoforte.[1])

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung giebt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen"[2]) von Paganini's Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt. Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouverture war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Hauptshaares hervorhob.

Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still

1) S. Schumann's Biographie v. Verf. d. Blätter. Aufl. III, S. 79, 83.
2) Verlag von O. Jancke. Berlin 1865.

und sehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantastische oder gar unheimliche Vorstellungen gebracht. Und dennoch blieb der erste Eindruck haften. Der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Diesen oder Jenen, sondern auf Alle.

Nun stand er da, und sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen — daß man meint, er schlüge das Instrument wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußstampfen — und das Orchester stürmt darein und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefaßt hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra besungen, in der sein Volk, sein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geschwister hingeschlachtet wurden, daß er nun ganz vereinsamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüste hinjagt, und auf Tod

und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradiese.

Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, — diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Oktavengänge auf Einer Saite (die tiefere Oktave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang erseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftige Alte zwischen Lachen und Weinen Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das ist es eben, was Manche zu einem absprechenden Urtheil über Paganini verleitete. Um gerecht zu sein, muß man ihn als Specialität an seiner Stelle gelten lassen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuosenthum von métier abgeht. Freilich empfahl sich eine so scharf zugespitzte individuelle Erscheinung nicht als Muster des Violinspiels; noch weniger vermochte Paganini selbst eine Schule zu begründen. Daß dem also ist, beweisen seine Nachahmer, die es höchstens entweder nur bis zu karikirten oder schwächlich verwässerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemisch von Beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken ist leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganini'schen Kompositionen keinen wesentlichen Gewinn ergiebt. Man steigert seine innere Qualität als Violinspieler nicht im Mindesten, macht sich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienst der Tonkunst, wenn man einfache und doppelte Flageolettöne in ganzen Tonfiguren, komplicirte Pizzicato's mit der

linken Hand u. s. w. virtuosenmäßig auszuführen im Stande ist. Die Behauptung Guhr's,[1]) das Studium des Flageolettspiels fördere und steigere die Reinheit der Intonation, erscheint mindestens zweifelhaft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernst z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin besaß, häufig auffallend unsauber intonirte, während andere bedeutende Violinisten, die dieses Effektmittel durchaus ignorirten, völlig rein spielten. Auch würde das von Guhr zum Vortheil für die Intonation angerathene Flageolettstudium einen absolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den seltensten Fällen herzustellen ist. Und selbst bei einem solchen erscheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageolettöne mit den natürlichen Tönen genau zusammenfallen. Die Hauptsache bleibt offenbar immer ein feines, durch sorgfältiges Skalenstudium geschärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in seiner Violinschule der Übung des Flageolettspiels das Wort redet, indem er sagt, dasselbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indessen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung, da er bekanntlich mehrentheils etwas zu hoch intonirte.

Ein principieller Gegner des Flageolettspiels war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasselbe in seiner Violinschule: „Wäre das Flageolett auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageolettöne nur bei ganz schwachem Bezug ansprechen, und auf diesem ist kein großer Ton möglich."

Daß es ausnahmsweise erwünscht sein kann, ein oder das andere Paganini'sche Stück zu spielen, um gewisse Eigenthümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an seine Kompositionen ist

1) S. dessen Werk: „Paganini's Kunst die Violine zu spielen", in welchem sich nähere Aufschlüsse über die technischen Mittel finden, deren Paganini sich bediente (Mainz, Schott's Söhne).

einigermaßen bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werkthätigkeit des ausübenden Künstlers führt. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die sich wenig oder gar nicht mit Paganini'schen Kompositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Räthsel, nachdem es Vielen das Leben gekostet, nur von einem Oedipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganini's erschienenen Kompositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die 24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1: 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3, und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Koncertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reserviren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violinkompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, wohl als apokryphe zu bezeichnen.

Paganini's Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. Oktober 1815 geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costa's, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als

Geiger vertritt, denn er gehört dem exklusiven Virtuosenthum an, und dieses besitzt in ihm einen seiner namhaftesten Repräsentanten der Neuzeit.

Sivori gebietet über eine Technik, die keine Schwierigkeit kennt. Seine Tonbildung ist ungemein geklärt und wohllautend. Doch weiß er die schönen ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigenthümliche künstlerische Wirkungen zu verwerthen. Es fehlt ihm eben gänzlich an jenen geistigen Eigenschaften, durch die das Virtuosenthum sich, wie bei seinem Vorbilde, im einzelnen Falle rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packt, und alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise berückend darstellt, ergeht sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem producirte er in einem Mailänder Koncert[1]) (1860) eine von ihm komponirte Gewitterscene für Violine Solo, — eine Geschmacklosigkeit, die sich von selbst parodirt. Seine veröffentlichten Kompositionen, bestehend in Koncerten, Variationen 2c., sind, ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend, ohne Kunstwerth.

Das äußere Leben Sivori's ergiebt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe besuchte er in Paganini's Gesellschaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimath, um sich unter Beihilfe Giovanni Serra's die nothwendige theoretische Bildung anzueignen. 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Koncertist, die ihn zunächst nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier schiffte er sich 1846 nach Amerika ein, das er in seiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiste. 1850 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Die Erträgnisse seines bisherigen Gewinnes versprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergesehenen Zufall verlor er sein ganzes Vermögen, und sah sich infolge dessen aufs Neue genöthigt,

---

1) Ich hörte ihn dort selbst.

dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte sich wieder nach England. Dann besuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieser Reise brach er bei einem Umsturz des Wagens, in welchem er sich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er sich wieder seinem Berufe.

Zu den übrigen namhaften italienischen Violinspielern dieses Jahrhunderts übergehend, haben wir zunächst Pietro Rovelli, geb. am 6. Februar 1793 in Parma, zu berücksichtigen. Er empfing den ersten Unterricht von seinem Großvater, welcher bei der Kirche St. Maria Maggiore in der genannten Stadt angestellt war, trat als dreizehnjähriger Knabe bereits vor das Publikum, und betrieb dann in Paris unter Kreutzer's Leitung das Geigenstudium. Auf einer Kunstreise, welche er von dort aus durch Deutschland machte, und die ihn 1817 auch nach Wien führte, fand er in München so beifällige Aufnahme, daß er zum Hofkoncertmeister ernannt wurde. Im Jahre 1819 gab er indessen diese Stellung auf, kehrte nach der Vaterstadt zurück, und trat in den, ehedem von seinem Großvater bekleideten Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem Tode, den 8. September 1838, widmete. Sein Schüler war Bernhard Molique, über den sich Näheres in dem folgenden Abschnitte findet. Spohr, der Rovelli Ende 1815 in München hörte, bemerkt über ihn, daß er mit den Vorzügen der pariser Schule auch Das verbunden habe, was den Eleven derselben gewöhnlich abgehe: Gefühl und eigenen Geschmack. In der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1817 S. 63) heißt es über ihn: „er ist ein höchst angenehmer Spieler und weiß durch seinen melodiösen, schmeichelnden Vortrag die Herzen seiner Zuhörer so treffend zu rühren, daß sie ihm den lautesten Beifall dafür zollen müssen; kurz, er ist ganz Sänger auf seinem Instrument, damit verbindet er eine seltene, überaus reine Intonation, einen schönen Bogenstrich, die größte Ruhe und Anspruchslosigkeit, die größte Bescheidenheit und Kaltblütigkeit — fast könnte man ihm mehr Feuer wünschen — und man kann von ihm sagen, daß er Rührung und Entzücken in seinen Zuhörern erweckt, ohne sie durch ein oft unzeitiges zuversichtliches Betragen dazu stimmen zu wollen“.

Ein neuerer Violinspieler Italiens von bedeutendem Rufe ist

Antonio Bazzini, geb. am 10. März 1818 zu Brescia. Auch er gehört der virtuosen Richtung an, unterscheidet sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Violinkompositionen, die zu den besseren des Salongenre's gehören.

Schon seit seinem 13. Lebensjahre befleißigte sich Bazzini der Kompositionskunst. Mit 17 Jahren schrieb er einige Ouverturen für das Theater seiner Vaterstadt. Zu gleicher Zeit wurde er Kapellmeister an der Brescianer Kirche San Filippo, für welche er Vespern und eine Messe schrieb. 1836 fand er Gelegenheit, sich vor Paganini hören zu lassen. Dieser rieth ihm, sich als Koncertspieler bekannt zu zu machen, und so begab sich Bazzini auf eine Kunstreise, die ihn nach Venedig, Triest, Wien, Pest, Dresden, Leipzig, Berlin und Kopenhagen führte. Nach sechsjähriger Abwesenheit in die Heimath zurückgekehrt, durchzog er sein Vaterland und hierauf Frankreich und Spanien. Seine Leistungen waren in technischer Beziehung hervorragend: Bazzini gebot über eine große Gewandtheit in Bewältigung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Aber die Wirkung seines Spiels wurde in etwas durch eine eigenthümlich manirirte, häufig überreizte Ausdrucksweise beeinträchtigt. In reiferen Jahren gab Bazzini das virtuose Wanderleben auf, um sich vorzugsweise dem Schaffen zu widmen. Die Erzeugnisse seiner Muse werden in Italien geschätzt. Am Mailänder Konservatorium fand er 1873 eine einflußreiche Stellung als Lehrer der Theorie und Komposition. Weiterhin wurde er Direktor dieses Instituts.

Eine südländische Celebrität der Neuzeit war das Milanollo'sche Geschwisterpaar, dessen jugendlich graziöse Erscheinung ehedem lebhaften Antheil hervorrief. Beide Schwestern wurden in dem piemontesischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, am 18. August 1827, die jüngere, Maria, am 18. Juni 1832 geboren. Der Vater betrieb das Geschäft eines Seide-Spinnmaschinenfabrikanten. Teresa entfaltete ihr Talent, obwohl sie anfänglich bei einem Violinspieler ihres Geburtsortes, Namens Ferrero, und dann in Turin bei Caldera und Giov. Morra studirt hatte, hauptsächlich unter dem Einfluß der französisch-belgischen Schule. In Begleitung

ihres Vaters kam sie nämlich 1836 nach Paris. Hier wurde sie für einige Zeit Lafont's Schülerin. 1840 hatte sie dann noch vorübergehend Habeneck und ein Jahr später de Beriot in Brüssel zum Lehrer. Seit ihrem neunten Lebensjahre producirte sie sich bereits vielfach als Koncertspielerin. Inzwischen hatte sich auch Maria Milanollo unter Anleitung ihrer Schwester so weit herausgebildet, daß sie vom Jahre 1840 ab mit ihr gemeinsam öffentlich auftreten konnte. Sie zogen gleich einem Doppelgestirn wiederholt durch Deutschland, Frankreich, England, Holland und Belgien, überall durch ihr anmuthiges Talent Aufsehen erregend. Beide geboten über eine korrekt geschulte, virtuos gebildete Technik, die sie für die entsprechende Wiedergabe der modernen Violinliteratur vorzugsweise befähigte. Teresa's Spiel zeichnete sich überdies durch einen sinnig ernsten Zug aus, während ihre Schwester ein munteres, lebensfrisches Temperament offenbarte. Gern enthielt man sich Angesichts dieser jugendlich naiven Erscheinungen jener höheren künstlerischen Forderungen, welche man gereiften Männern gegenüber in geistiger Hinsicht geltend zu machen berechtigt ist.

Das Band, welches die Schwestern nicht nur leiblich, sondern auch künstlerisch umschlang, wurde plötzlich durch den Tod Maria's zerrissen. Sie starb zu Paris an den Folgen der Auszehrung am 21. Oktober 1848. Erst nach längerer Pause setzte Teresa ihre Kunstreisen allein bis Anfang 1857 fort. Dann verheiratete sie sich mit Théodore Parmentier, gegenwärtig General und Mitglied des Comité für Frankreichs militärische Befestigungen zu Paris, um für immer ins Privatleben zurückzutreten und, die schönere Aufgabe des Weibes erfüllend, an der Seite eines würdigen Gatten im häuslichen Kreise zu walten.

Als eine Reminiscenz der beiden Milanollo's sind an dieser Stelle die Schwestern Ferni zu erwähnen, welche nicht nur durch ihr gefälliges, korrektes, doch keineswegs hervorragendes Violinspiel, sondern auch durch ihre Schönheit Anziehungskraft auf das Publikum übten, aber nicht lange der Öffentlichkeit angehörten.

Außer den vorgenannten Persönlichkeiten dürften als italienische Vertreter des Violinspiels dieses Jahrhunderts noch zu erwähnen

sein: Nicola De-Giovanni, geb. 1802 in Genua, gest. am 14. Mai 1856 als Orchesterdirigent des Theaters in Parma; Francesco Bianchi, geb. am 20. November 1821 zu Asti, Orchesterdirektor am Theater in Turin; Cesare Trombini in Venedig, Schüler Mayseder's; Luigi Arditi; Ferd. Pinto, Koncertmeister des Theaters S. Carlo und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Neapel, geb. 15. Juni 1815 zu Neapel, gest. daselbst im Januar 1880, Pinelli und Papini.

Über die drei ersten dieser Männer, so wie über Pinto fehlen alle Nachrichten. Luigi Arditi, geb. 22. Juli 1822 in dem piemontesischen Städtchen Crescentino, besuchte die Mailänder Musikschule vom März 1836 bis zum September 1842. Nach vollendetem Studium im Violinspiel und in der Komposition trat er als Solist in einigen Städten seines engeren Heimathlandes auf, wurde dann Orchesterchef in Vercelli, Mailand und Turin, verließ aber die letztere dieser Stellungen, um in Gemeinschaft mit dem bekannten Kontrabaß-Virtuosen Bottesini zu koncertiren. Hierauf nahm er das Amt eines Orchesterchefs und Solospielers beim Theater in Havanna an, begab sich von dort nach New York, um in letzterer Stadt ebenfalls als Orchesterführer bei der Musikakademie thätig zu sein, folgte aber nach einiger Zeit einem von Konstantinopel an ihn ergangenen Ruf. Indeß auch hier war seines Bleibens nicht: er nahm ein Engagement Lumley's als Orchesterdirigent bei der italienischen Oper in London an, wo er noch gegenwärtig lebt. Später leitete er dort auch sogenannte Promenadenkoncerte im Covent-Garden Theater.

Arditi hat sich auch als Tonsetzer, hauptsächlich aber durch eine Anzahl Gesangsstücke im galanten Salongenre bekannt gemacht, unter denen insbesondere der im Walzercharakter gehaltene „baccio“ viel gesungen worden ist.

Der Geiger Pinelli gehört zu denjenigen italienischen Musikern der Gegenwart, welche sich unter deutschen Einflüssen entwickelt haben. Während seines Aufenthaltes in Deutschland genoß er eine Zeitlang im Violinspiel Joachim's Unterweisung. Nach Rom zurückgekehrt, war er vielfach bemüht, deutsche Instrumentalmusik dort

einzuführen, wodurch er sich ein Verdienst um die Musikkreise der Hauptstadt Italiens erworben hat.

Guido Papini, geb. 1846 zu Camajore bei Lucca, machte seine Studien als Geiger unter Giorgetti's Leitung in Florenz. Kaum hatte er es so weit gebracht, um sich mit Beifall öffentlich hören zu lassen, als er auch schon wieder die betretene Künstlerlaufbahn aufgeben wollte. Hiervon wurde er jedoch durch den Rath einsichtiger Leute zurückgehalten. Mit steigendem Erfolg koncertirte er dann in seinem Vaterlande, in Frankreich und in England, und erwarb sich dadurch einen künstlerisch geachteten Namen. Auch als Tonsetzer für sein Instrument bethätigte er sich in mannichfacher Weise. Neuerdings hat er eine Violinschule veröffentlicht.

Als jüngste bemerkenswerthe Erscheinung des italienischen Violinspiels ist endlich noch Teresina Tua zu nennen, welche als das Kind einer unbemittelten Musikerfamilie am 27. Mai 1867 in Turin geboren wurde. Den ersten Unterricht empfing sie von ihrem Vater. Im siebenjährigen Alter ließ sie sich öffentlich hören. Gelegentlich eines Auftretens in Nizza erregte sie die Theilnahme einer begüterten russischen Dame, welche ihr die Mittel gewährte, nach Paris zu gehen. Hier wurde ihr nicht allein die Protektion der Gattin des vormaligen Präsidenten Mac Mahon und der Exkönigin Isabella, sondern auch der Unterricht des bewährten Violinpädagogen L. Massart zu Theil. Gute Leitung und reger Fleiß förderten sie so schnell, daß man ihr bei den Prüfungen im Konservatorium den ersten Preis zuerkannte. Hierauf trat sie (1879) eine Kunstreise durch Frankreich, Spanien und Italien an. Im Jahre 1882 koncertirte sie in Wien, Berlin und anderen größeren deutschen Städten. Ihre Leistungen, vortheilhaft durch ein munteres, gefälliges Wesen unterstützt, fanden überall großen Beifall. Teresina Tua gehört, wie mehr oder weniger alle in der pariser Schule gebildeten Geiger, durchaus jener virtuosen Richtung an, welche auf vorwiegend äußerliche Wirkungen berechnet ist. Mit Leichtigkeit überwindet sie technische Schwierigkeiten mannichfacher Art. Dazu kommen korrekte Intonation und wohlklingende, wenn auch nicht voluminöse Tongebung. Seit ihrer Verheirathung mit dem Grafen Franchi Vernoy della Valletta hat sich Teresina Tua ins Privatleben zurückgezogen.

V. Deutschland.

Die vielseitigen rühmlichen Bestrebungen Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert, eine nationale Schule des Violinspiels aus den gegebenen Fundamenten der italienischen Kunst zu entwickeln und heranzubilden, gingen, je länger desto mehr, einer schönen Verwirklichung entgegen. Im Allgemeinen erwiesen sich Umstände und Bedingungen für das gedeihliche musikalische Fortschreiten Deutschlands ebenso günstig wie in der vorhergehenden Epoche. Wohl wurden die Gaue Germaniens abermals für lange Jahre von verheerenden Kriegen und einer schmachvollen Bedrückung der bonapartischen Fremdherrschaft heimgesucht; doch der deutsche Geist war mächtig genug, um nicht nur diese herbe Prüfung siegreich zu bewältigen, sondern auch mit einem höheren, gehobneren Bewußtsein seiner selbst daraus hervorzugehen. Ein erneuertes Leben, ein gesteigerter Thatendrang befeuerte die Gemüther der durch eigene Kraft von dem Napoleonischen Joche befreiten Nation, und ein herrlich unvergleichliches Auferstehungsfest vollzog sich in Wissenschaft und Kunst. Zwar verlor die letztere, insbesondere die Musik, insofern einigermaßen an Terrain, als ein Theil der kleineren Höfe, an denen die Tonkunst bisher Pflege gefunden hatte, durch die politischen Umwälzungen der Unterjochungs- und Befreiungskriege beseitigt wurde; allein dieser Verlust war im Ganzen genommen unwesentlicher Natur, denn noch genug Stätten für den Kultus der Tonkunst blieben bestehen, und an diesen entwickelte sich in der Folge ein um so wirksameres Leben und Streben. Überdies machten sich einzelne größere Provinzstädte, vor allem aber Leipzig, um die Förderung musikalischer Interessen hochverdient. Dieser durch seine kommercielle Bedeutung, sowie durch sein reich entwickeltes geistiges Leben altberühmte Ort besaß in dem von municipalem Geist und echter Kunstliebe getragenen Gewandhauskoncerte seit 1781 ein Institut, welches sich unter Leitung bewährter Künstler nach und nach zu einer in seiner Art einzigen Pflanzschule für die Instrumentalmusik (Orchester- und Solospiel) erhob. Nach den

Befreiungskriegen, in denen es nur während 1813—1814 eine vorübergehende Unterbrechung erlitt, von Neuem aufblühend, wurde es durch Felix Mendelssohn-Bartholdy auf seinen Höhepunkt geführt. Zu dieser Zeit bildete Leipzig gewissermaßen den Areopag der musikalischen Welt. Sowohl für Tonsetzer als ausübende Künstler war es damals Ruhmes- und Ehrensache, dort ihre Produktionen vernehmen zu lassen, und wer in Leipzig entweder als Komponist, Spieler oder Sänger durchgedrungen war, hatte den besten Geleitsbrief für Deutschland und darüber hinaus gewonnen. Hiermit war aber Leipzigs musikalische Bedeutung keineswegs erschöpft. Das daselbst gegebene Beispiel spornte zur Nacheiferung in anderen Städten an. Hier und dort wurden Unternehungen nach dem Vorbilde der Gewandhauskoncerte begründet, und heute giebt es in Deutschland kaum noch eine nennenswerthe Stadt, die nicht aus eigenen Mitteln alljährlich einen feststehenden Cyklus von musikalischen Aufführungen besitzt. So trug denn auch in dieser Beziehung die ehrwürdige Kantorenstadt wesentlich zu dem verallgemeinerten und reichen Musikleben bei, durch welches Deutschland sich gegenwärtig in hohem Grade auszeichnet.

Eine nicht zu unterschätzende Bereicherung wurde endlich der deutschen Kunstpflege auch durch die Begründung der Musikkonservatorien in Prag (1811), Wien (1821) und Leipzig (1843) zu Theil, der weiterhin, obwohl nicht durchaus dem Bedürfnis entsprechend, die Eröffnung ähnlicher Anstalten in Köln, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt und vielen anderen Orten folgte.

Daß die eben angedeuteten Verhältnisse in ihrer Totalität nicht nur eine befruchtende Rückwirkung auf Deutschlands Musikzustände im Allgemeinen, sondern speciell auch auf die Fortentwickelung des Violinspiels haben mußten, ist selbstverständlich.

Der vorige Abschnitt über das Letztere hat gezeigt, welche Bedeutung Dresden, Berlin, Mannheim, München und Wien für die Förderung dieses Kunstzweiges im achtzehnten Jahrhundert hatten.

Die erste der genannten Städte war nur für kurze Zeit der Schauplatz jener Bestrebungen, deren Betrachtung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, wogegen die Berliner Schule, allmählich absterbend, doch noch bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein

bemerkenswerthe Lebenszeichen von sich gab. Wieder anknüpfend an Franz Benda's Zögling Carl Haacke, haben wir zunächst dessen Schüler Möser, Seidler und Maurer zu berücksichtigen.

Carl Möser, geb. in Berlin am 24. Januar 1774, war der Sohn eines Trompeters im Ziethen'schen Husarenregiment, und erhielt von seinem Vater den ersten Violinunterricht. Die weitere Ausbildung übernahmen der Kammermusikus Böttcher und Koncertmeister Haacke. Bald fand Möser eine Anstellung in der königlichen Kapelle, doch verlor er dieselbe plötzlich infolge eines zarten Verhältnisses mit der Gräfin de la Marck, einer natürlichen Tochter König Friedrich Wilhelm II. Durch die Umstände genöthigt, Berlin zu verlassen, begab er sich nach Hamburg. In dieser Stadt erhielt er durch die Begegnung mit Viotti und Rode Anregung zu erneuertem eifrigem Studium. Mannichfache Reisen, die er in der Folgezeit unternahm, erweiterten seine Fähigkeiten, und mit einem bedeutenden Zuwachs an künstlerischem Vermögen betrat er wieder Berlin, nachdem der König, dessen Ungnade er sich zugezogen, gestorben war. Doch fand er dort noch keinen festen Haltpunkt. Abermals wurde er veranlaßt, seine Vaterstadt zu verlassen, diesmal jedoch der Kriegsereignisse halber. Im Jahre 1811 aber wurde er bei der Reorganisation des königl. Kapellinstitutes für dasselbe als erster Violinist gewonnen. Während seiner letzten zehn Dienstjahre — er starb am 27. Januar 1851 — führte er außerdem den Titel eines königl. Kapellmeisters. Vorzüglich gerühmt werden Möser's Leistungen im Quartettspiel. Als Komponist für sein Instrument war er unbedeutend. Unter seinen zahlreichen Schülern sind Müller, Zimmermann und sein eigener, seit vielen Jahren in Südamerika lebender Sohn August Möser hervorzuheben.

Carl Friedrich Müller, der Führer des ehedem berühmten, von dessen Söhnen fortgesetzten Streichquartetts, geb. d. 11. November 1797 in Braunschweig, war der älteste Sohn des braunschweiger Hofmusikus und Violinisten Ägidius Christoph Müller. Den ersten Musikunterricht empfing (nach Fétis' Angabe) Carl Fr. Müller bei seiner Mutter, dann wurde er Möser's Schüler in Berlin. Nach vollendetem Studium heimgekehrt, war er mehrere Decennien

hindurch herzoglicher erster Koncertmeister in seiner Vaterstadt. Er starb am 4. April 1873.

August Zimmermann, geb. d. 28. März 1810 zu Zinndorf bei Straußberg, war seit 1828 Mitglied der königl. Kapelle in Berlin und machte sich namentlich durch seine, eine lange Reihe von Jahren hindurch gegebenen Quartettsoiréen vortheilhaft bekannt. 1874 trat er in Ruhestand. Seitdem lebte er in Steglitz bei Berlin, wo er Ende December 1891 starb. Unter seinen Schülern sind der bereits verstorbene Koncertmeister Tomasini in Neustrelitz, und August Möser, dessen erste Studien Zimmermann leitete, sowie die Geiger Oertling und Rehfeldt hervozuheben.

Der zweite Schüler Haacke's, Ferdinand August Seidler, wurde am 13. September 1778 in Berlin geboren. Im Alter von zehn Jahren wirkte er bereits in der königl. Kapelle mit, welcher er definitiv 1793 nach erfolgter Konfirmation einverleibt wurde. Als Koncertspieler erwarb er sich einen geachteten Namen, nicht nur in Berlin, sondern auch auf seinen Reisen in Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland. Nachdem er während der Jahre 1811 bis 1816 in Wien gelebt, betrat er seine Vaterstadt wieder und fand 1816 in der königl. Kapelle als Koncertmeister Anstellung. Er starb am 27. Febr. 1840. Spohr rühmt ihm schönen Ton und sauberes Spiel nach.

Louis Wilhelm Maurer, geb. am 8. Febr. 1789 zu Potsdam, trat bereits mit 13 Jahren in Berlin als Solospieler auf. Hier blieb er längere Zeit. Im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern seine Leistungen unausgesetzt fördernd, fand er zugleich einen Wirkungskreis als Mitglied der königl. Kammermusik. Die über Deutschland bald darauf hereinbrechenden kriegerischen Ereignisse veranlaßten ihn indessen, 1806 seine Stellung aufzugeben. Er wandte sich nach Rußland. Auf der Reise dahin machte er in Riga die Bekanntschaft Rode's und Baillot's, der er werthvolle Anregungen für sein Studium verdankte. Demnächst ging Maurer über Petersburg nach Moskau, um dort als Musikdirektor der Privatkapelle des Kammerherrn Wsowologski vorzustehen. Diese Thätigkeit, welche zeitweilig durch die französische Occupation und den Brand Moskaus

unterbrochen wurde, fesselte ihn bis 1817. Im folgenden Jahre kehrte er nach Berlin zurück und besuchte von hier aus Paris, um sich daselbst öffentlich hören zu lassen. Eine inzwischen an ihn ergangene Berufung führte ihn dann nach Hannover zur Übernahme des Koncertmeisteramtes, welches er von 1819—1832 bekleidete. Seit dieser Zeit lebte und wirkte Maurer in Petersburg, wo er als Inspektor der kaiserl. Theaterorchester thätig war. Am 12. Oktober 1878 starb er dort.

Maurer's Spielweise war durch Gediegenheit und treffliche Durchbildung ausgezeichnet. Dem entsprechend sind seine Violinkompositionen, die den Einfluß der Viotti-Rode-Kreutzer'schen Richtung nicht verkennen lassen, von tüchtiger, solider Beschaffenheit, doch fehlt es ihnen an sinnlich schönem Reiz. Maurer hat nicht nur Violin-Koncerte und -Duetten geschrieben, sondern sich auch in den höheren Kunstgattungen, wie in der Symphonie, im Streichquartett und in der Opernkomposition versucht, freilich nur mit vorübergehendem Erfolg. Nur eines seiner Werke hat als ein Unicum der modernen Violinlitteratur längere Zeit Beachtung gefunden: die Concertante für vier Violinen und Orchesterbegleitung.

In München machte sich durch Cannabich's und Ferdinand Fränzel's Thätigkeit eine Nachwirkung der Mannheimer Schule bis ins gegenwärtige Jahrhundert geltend. Die bemerkenswerthesten dort gebildeten Violinisten sind die Gebrüder Moralt, Bohrer und Täglichsbeck.

Die Gebrüder Moralt gehören einer Künstlerfamilie an, von welcher sich noch gegenwärtig ein Mitglied in der Münchener Hofkapelle befindet: es ist der k. Kammermusiker und Soloviolinist Paul Moralt. Der älteste Sproß dieser Familie, Joseph M., geb. am 5. August 1775 in Schwetzingen bei Mannheim, erlernte die Anfangsgründe der Musik beim Stadtmusikus Carl Geller und wurde dann Schüler des Violinisten Lops, welcher Kammermusikus beim Herzog Clemens von Baiern war. In der Komposition unterrichtete ihn Peter Winter. 1797 wurde er bei der Hofmusik angestellt, nachdem er mehrere Jahre vorher Accessist gewesen. Als Koncertspieler reiste er mehrfach im Auslande, namentlich in Frankreich, England und der

Schweiz umher. Im Jahre 1800 erhielt er die Ernennung zum Koncertmeister der Münchener Hofkapelle. Mit seinen Geschwistern bildete er nach Art der braunschweigischen Gebrüder Müller ein Streichquartett, dem er auch außerhalb Münchens Geltung verschaffte. Er starb 1828.

Johann Baptiste Moralt, geb. 1777 in Mannheim, gest. 7. Oktober 1825 in München, war Schüler Carl Cannabich's. Er vertrat die zweite Violine in dem Quartett seines Bruders Joseph. Seit 1792 gehörte er der Münchener Kapelle an.

Der dritte hier zu erwähnende Bruder endlich, mit Vornamen Jacob, geb. 1780 in München, trat in dieselbe Kapelle 1797 ein und starb bereits 1803.

Anton Bohrer war der Sohn eines geschickten Trompeters und Kontrabassisten und wurde in München 1783 (nach Ledebur 1791) geboren. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe des Violinspiels, welches er unter Cannabich's Anleitung fortsetzte. In Begleitung des letzteren ging er nach Paris und wurde dort der Schüler Rudolph Kreutzer's. Bei seiner Heimkehr fand er Aufnahme in die königl. Kapelle, begab sich dann in Gesellschaft seines Bruders auf Reisen und wurde 1823 als königl. Koncertmeister in Berlin angestellt. Infolge eines Zerwürfnisses mit Spontini gab er diese Stelle 1826 wieder auf. Bohrer wandte sich nun nach Paris, kehrte indessen von Neuem nach Deutschland zurück und wurde 1834 Koncertmeister in Hannover. Hier starb er 1852. Von seinen zahlreichen Kompositionen ist nichts auf die Gegenwart gekommen.

Thomas Täglichsbeck, geb. am 31. December 1799 zu Ansbach, ging 1816 nach München, um dort das Studium der Violine zu betreiben. Vom Jahre 1827 ab widmete er sich, durch seine Berufung als Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen dazu veranlaßt, dem Direktionsfache. Bei der Mediatisirung seines Brodherrn folgte er demselben nach Löwenberg in Schlesien. 1857 trat er in Ruhestand, lebte darauf einige Zeit in Dresden und dann in München. Hier starb er 1867. Täglichsbeck hat eine nicht geringe Zahl bereits völlig in Vergessenheit gerathener Violinkompositionen veröffentlicht.

Sein Schüler und Amtsnachfolger bei der fürstl. hohenzollern-hechingischen Hofkapelle, Max Seifriz, geboren am 9. Oktober 1827 in Rottweil, machte sich durch Veröffentlichung einiger Kompositionen bekannt. Im Verein mit Edmund Singer gab er eine Violinschule heraus. Seit dem, am 3. September 1869 erfolgten Tode des Fürsten Friedrich Wilhelm von Hohenzollern-Hechingen lebte Seifriz in Stuttgart, wo er am 20. December 1885 starb.

Während Berlins und Münchens Bedeutung für das Violinspiel allmählich verloren ging, erwuchs der Kunst in Ludwig Spohr jener Meister, welcher, durch die Traditionen der Mannheimer Schule genährt, als der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen fremdartigen Beimischungen befreiten nationalen Schule zu feiern ist. Sicher ist es kein Zufall, daß dieses epochemachende Ereignis genau in jenen Zeitpunkt fällt, in welchem die Instrumentalmusik durch Beethoven auf ihren Kulminationspunkt erhoben wurde. Doch waltet hierbei keineswegs eine tiefere musikalische Wechselwirkung vor; vielmehr war dies Zusammentreffen in den allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Wandlungen begründet, die das neunzehnte Jahrhundert mit sich brachte und denen Deutschland insbesondere den unwiderstehlichen Antrieb zum Erringen einer höheren Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von den bisher vielfach bestimmenden Einwirkungen des Auslandes verdankte. Thatsächlich wurzelte Spohr's Thätigkeit nicht nur als Begründer der deutschen Violinschule, sondern überhaupt als schaffender Tonmeister zur Hauptsache in der Mozart'schen Kunstanschauung. Seine künstlerischen Bestrebungen mußten sich daher nothwendig in einem völlig diametralen Gegensatz zu jener Tonwelt bewegen, die ein Beethoven mit titanischer Gewalt heraufbeschwor. Nur für dessen früheste, im engen Anschluß an Haydn und Mozart geschaffene Werke besaß er noch Verständnis; je höher Beethoven's Stern emporstieg, desto mehr entzog er sich seinem Gesichtskreis, und ein Werk wie die C moll-Symphonie vermochte er nicht mehr zu würdigen.

Noch auffallender ist dieses Verhältnis bei der Wiener Violinschule, die sich in eigenthümlicher Weise von der allseitig acceptirten Richtung Spohr's abzweigte. Denn obwohl unmittelbar von der

klassischen, durch die Heroen deutscher Tonkunst erzeugten Atmosphäre umgeben und unausgesetzt berührt, entzog sie sich den Einflüssen derselben und verfolgte vielmehr schon vor Schuppanzigh's Ableben überwiegend virtuose Tendenzen.[1] Dennoch ist die Bedeutung, zu der sich das Violinspiel in Deutschland mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhob, ohne den damals blühenden Zustand der musikalischen Produktion überhaupt nicht denkbar. Es handelt sich eben hier um die gleichartigen Symptome des Aufschwunges in verschiedenen Zweigen einer und derselben Kunst.

Ludwig Spohr, geb. am 5. April 1784 zu Braunschweig, vereinigte alle Eigenschaften in sich, um das deutsche Violinspiel in voller Reinheit darzustellen und zu normiren. Er besaß vor allem einen echt deutschen Sinn, sodann aber bis zu schroffer Einseitigkeit ausgebildete Charakterfestigkeit, hervorragende künstlerische Begabung, gediegene Bildung, feinfühlige Empfindung und einen seltenen, harmonisch durchgebildeten Sinn für Maß, Ordnung und streng methodische Behandlung der Kunsttechnik. Man empfand bei der Begegnung dieser, nicht nur, durch eine riesige Statur, sondern auch durch eine würdig ernste und gemessene Haltung ungewöhnlich imponirenden Persönlichkeit sogleich, daß man einen Mann vor sich habe, dessen Anschauungen und Principien unantastbar seien. Frühzeitig begann er im elterlichen Hause der Tonkunst zu leben. Sein Vater, von Beruf Arzt, blies die Flöte, seine Mutter sang und spielte Klavier. Das gemeinschaftliche häufige Musiktreiben der Eltern gewährte dem Knaben den auf keine Weise zu ersetzenden Vortheil einer musikalischen Jugend. Durch den Gesang, welchen ihn seine Mutter bereits im

---

1) Die abnorme Richtung, welche das Streichinstrumenten- und also auch das Violinspiel zu Anfang unseres Jahrhunderts in Wien theilweise genommen hatte, ist durch ein, 1814 an die „Gesellschaft für Musikfreunde" von dem damaligen Kapellmeister Salieri gerichtetes Sendschreiben gekennzeichnet, in welchem dieser sich mit aller Entschiedenheit im Interesse der wahren, echten Kunst gegen die „äußerst geschmacklose und grimmassirte Manier" eines übertriebenen und falsch angebrachten Portamentospieles ausspricht, welches so wirke, wie ein weinendes Kind oder eine miauende Katze. Vergl. E. Hanslick's „Geschichte des Concertwesens in Wien", S. 233, wo das Sendschreiben Salieri's wörtlich abgedruckt ist.

fünften Lebensjahre lehrte, wurde er in die Musik eingeführt. Als ihm dann der Vater eine kleine Violine schenkte, spielte er die gesungenen Stücke auf derselben nach dem Gehör und übte dieses Instrument ohne irgend eine fremde Beihülfe. Inzwischen erfolgte ein Umzug der Familie von Braunschweig nach Seesen, wohin Spohr's Vater als Physikus versetzt worden war. Hier fand sich bald ein französischer Emigrant, Namens Dufour ein, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Violine und dem Violoncell besaß, und für den talentvollen Knaben als Lehrer gewonnen wurde. Daneben machte Spohr Kompositionsversuche auf eigene Hand. Die ersten derselben bestanden in Violinduetten.

Dufour erkannte bald die außerordentliche musikalische Begabung des Knaben und rieth dem Vater, denselben die künstlerische Laufbahn betreten zu lassen. Bei der Abneigung des Großvaters gegen den Künstlerberuf jedoch, der damals noch vielfach mit Vorurtheilen angesehen wurde, war dies nicht leicht auszuführen. Indeß gelang es endlich doch, seine Zustimmung zu erlangen, und der junge Spohr wurde nach Braunschweig geschickt, um dort, zunächst unter Leitung des Kammermusikus Kunisch, das Studium der Violine ernstlich in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig ertheilte ihm der Organist Hartung theoretischen Unterricht, doch wurde derselbe durch die Kränklichkeit des Lehrers unterbrochen. Spohr ward nun mit Hülfe gediegener, ihm zugänglicher Tonwerke sein eigener Führer in der Kompositionslehre. Seine Vorliebe für Mozart zog ihn vorzugsweise zu den Schöpfungen dieses Meisters, der ihm auch für das ganze Leben fast ausschließliches Vorbild blieb. Seine Fortschritte auf der Violine waren so bedeutend, daß er nicht allein in öffentlichen Koncerten mit eigenen Kompositionen aufzutreten, sondern auch im Orchester mitzuwirken vermochte. Nichtsdestoweniger drang sein Lehrer Kunisch darauf, ihn dem Koncertmeister Maucourt[1] zur weiteren Ausbildung zu übergeben. Nachdem er bei diesem einen einjährigen Kursus durchgemacht hatte, glaubte der Vater die Zeit gekommen, daß sein Sohn sich eine eigene Existenz gründen könne. Um den darauf hinzielenden

---

1 Vergl. S. 337.

Wünschen zu entsprechen, begab der vierzehnjährige Knabe sich, muthig entschlossen, sein tägliches Brod selbst zu verdienen, auf eine Kunstreise, die ihn zunächst nach Hamburg führte. Freilich hatte er ebenso wenig einen klaren Begriff von der Bedeutung und Schwierigkeit seines Beginnens gehabt wie sein Vater. In Hamburg angelangt, wurde er aber bald darüber aufgeklärt. Er erreichte dort nichts und mußte sich entschließen, unverrichteter Sache wieder umzukehren. Sein Gepäck schickte er voraus, er selbst aber wanderte zu Fuß heimwärts. Unterwegs peinigte ihn indeß der Gedanke, sich so ganz vergeblich von Braunschweig entfernt zu haben; ein heftiges Schamgefühl überkam ihn, und er dachte ernstlich darüber nach, welche Wendung er etwa seiner unliebsamen Erfahrung geben könne. Es fiel ihm ein, daß der Herzog von Braunschweig, welcher selbst Violine spielte,[1] ein großer Kunstfreund sei, und er beschloß, sich dessen Wohlwollen zu empfehlen. In Braunschweig wieder angelangt, entwarf er sofort eine Bittschrift an seinen Landesfürsten, paßte den Moment ab, wo derselbe seine Promenade im Schloßgarten machte, und überreichte sie ihm. Der Herzog, weit entfernt dieses Verhalten übel aufzunehmen, versprach dem jugendlichen Petenten vielmehr, nachdem er dessen Gesuch durchgelesen, sich seiner anzunehmen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, zuvor ihn spielen zu hören. Er fand Gefallen an den Leistungen des Jünglings und ließ ihm nicht allein einen festen Platz in seiner Kapelle anweisen, sondern eröffnete ihm auch die Hoffnung, für seine höhere künstlerische Ausbildung sorgen zu wollen. Und er hielt sein fürstlich gegebenes Wort. Nach einiger Zeit verwirklichte er die Hoffnungen des strebsamen Kunstjüngers und stellte ihm sogar frei, sich nach eigenem Ermessen der Leitung eines Meisters anzuvertrauen. Spohr entschied sich ohne Bedenken für Viotti. Man schrieb an denselben, doch die Antwort kam zurück, daß er Weinhändler geworden sei, daß er sich nur noch selten mit Musik beschäftige und daher auch keine Schüler annehmen könne.

Nach Viotti, so berichtet Spohr selbst, war Ferdinand Eck damals der berühmteste Geiger. Auch an diesen wandte man sich

---

1) S. S. 281.

vergeblich. Doch schlug er seinen jüngeren Bruder und Schüler Franz [1]) als Ersatzmann für sich vor. Franz Eck befand sich zu jener Zeit gerade auf einer Kunstreise in Deutschland. Um sich zu überzeugen, ob er der Künstler wirklich sei, den man für den beabsichtigten Zweck suchte, wurde er nach Braunschweig eingeladen. Er erschien bald, fand als Spieler den vollen Beifall des Fürsten, und Spohr wurde ihm für ein Jahr als Schüler übergeben. Da aber Eck eben auf einer Kunstreise nach Petersburg begriffen war, von der er nicht abstehen wollte, so mußte der neue Zögling sich bequemen, ihm dahin zu folgen. Man begab sich Anfangs 1802 auf den Weg und langte mit mannichfachen, durch Eck's Koncertpläne veranlaßten Unterbrechungen, über Danzig, Königsberg, Memel, Mitau und Riga am 22. December desselben Jahres in der russischen Hauptstadt an, in welcher Spohr bis Anfang Juni 1803 verweilte. Am lebhaftesten wurde der Unterricht während des mehrmonatlichen Sommeraufenthaltes (1802) in Strelitz betrieben.

So nahm denn Spohr durch Eck die Principien der Mannheimer Schule in sich auf, die in ihm weiter fortlebte und durch ihn gleichsam ihre Apotheose feierte. Doch hat man hierbei nicht zu übersehen, daß die reiche Begabung, welche unser Meister neben echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel herzubrachte, mindestens den Gewinn der ihm zu Theil gewordenen Überlieferungen aufwog, und daß nur durch das Zusammenwirken beider Faktoren ein so glückliches Resultat möglich wurde, wie es sich in ihm darstellte. Manch' wichtiger Theil der Violintechnik war bei ihm freilich nachzuholen und zu ergänzen. In richtiger Würdigung dieses Umstandes sagt er selbst, er habe in vielen wesentlichen Dingen, namentlich die Bogenführung betreffend, sein Spiel umformen müssen, — ein Geständnis, das sehr vernehmlich zu Spohr's Gunsten spricht, wenn man bedenkt, daß er die technischen Mängel seiner Violinbehandlung willig erkannte und sein Verhältnis als Schüler zu Eck niemals außer Augen setzte, obwohl er nach Seite des künstlerischen Verständnisses und der geistigen Reife bereits weit über seinem Lehrmeister stand.[2])

1) S. S. 255.
2) Vergl. S. 256.

Spohr war zwar nach diesem Lehrjahre noch nicht der vollendete Violinspieler, der später die Bewunderung der musikalischen Welt erregte, aber er befand sich nun doch auf dem richtigen Wege und konnte keinen Fehltritt mehr thun. Bei seinem Anfangs Juli 1803 erfolgten Eintreffen in der Heimath fand Spohr in Braunschweig Rode, der dem noch immer lernbegierigen Jüngling erneuerte Anregung zum Studium gab. Der französische, damals auf seinem Höhepunkte stehende Meister regte ihn so mächtig an, daß er es ihm beim Einüben seiner Kompositionen nachzuthun suchte. „Es gelang mir", so bemerkt er selbst, „dies auch nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen Geigern die getreueste Kopie von Rode".

Nachdem Spohr in seiner Vaterstadt durch das öffentliche Auftreten in einem eigenen Koncerte Proben seiner Fortschritte abgelegt hatte, wurde er sofort in der herzogl. Kapelle bei der ersten Violine angestellt. Wie aufmunternd diese Auszeichnung für ihn sein mochte, so hegte er doch im Stillen weitergehende Pläne, die ihn auch sehr bald dem braunschweiger Musikleben für immer entzogen. Zunächst hatte er den leicht erklärlichen Wunsch, sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Eine Reise, die Spohr zu diesem Zwecke im Jahre 1804 nach Paris angetreten hatte, verunglückte, da ihm unmittelbar vor Göttingen seine kostbare Guarnerigeige vom Wagen gestohlen wurde, die ihm in Petersburg von einem Verehrer seines Spiels geschenkt worden war. Er kehrte sogleich nach Braunschweig zurück und rüstete sich durch Ankauf eines anderen Instrumentes zu einem neuen Ausflug, der ihn nach Leipzig, Dresden und Berlin führte. Welch' eine hohe Stufe vollendeter Meisterschaft Spohr damals bereits erklommen hatte, geht aus einem Urtheil Rochlitzens hervor, der über ihn schrieb: „Seine Individualität reizt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. Vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die

Seele, die er seinem Spiel einhaucht, der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Kompositionen und seine Kunst, jede in diesem ihren Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler".

Spohr's Name als Violinspieler gelangte sehr schnell im Vaterlande zur Geltung, und bereits 1805 erhielt er eine Berufung als Koncertmeister an den Gothaischen Hof. Er trat seine Stellung dort am 1. Oktober desselben Jahres an. Bald (am 2. Februar 1806) wählte er in der ausgezeichneten Harfenspielerin Dorette Scheidler auch eine Lebensgefährtin, mit der er gemeinschaftlich eine Kunstreise antrat; auf dieser besuchte er abermals Leipzig und Dresden, dann aber Prag, München und (1807) Stuttgart.[1]) Nach zweijähriger Ruhe koncertirte das Künstlerpaar in den Hauptstädten Norddeutschlands. Bei seiner Anwesenheit in Wien während des Jahres 1812 fand Spohr nicht nur eine glänzende Aufnahme, sondern es wurde ihm auch das Anerbieten gemacht, beim Theater an der Wien die Funktion des Orchesterdirektors (Koncertmeisters) zu übernehmen. Er vermochte der Lockung nicht zu widerstehen, einem so ehrenvollen Wirkungskreis an der Stätte der deutschen Musikkoryphäen vorzustehen, löste sein amtliches Verhältnis in Gotha und siedelte 1813 nach der Kaiserstadt über. Besonderes Interesse gewann für ihn dort eine erneuerte Begegnung mit Rode. Dieser Künstler, bei seiner ersten Anwesenheit in Wien einstimmig bewundert, vermochte sich nicht mehr neben Spohr zu behaupten,[2]) der sich in jugendlichem Feuer dazu hinreißen ließ, diesen Umstand in einer, wie er selbst mit ehrenhafter Offenheit zugesteht, keineswegs schönen Weise auszubeuten. Er berichtet hierüber; „Bei der häufigen Gelegenheit, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, daß dieser der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Kompositionen hatte sich in den Vertrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an

1) S. S. 268.
2) Vergl. S. 315.

Karikatur grenzte. Ich hatte die Unverschämtheit ihm dies anzudeuten, indem ich ihn fragte, ob er sich denn gar nicht mehr erinnere, wie er seine Kompositionen vor zehn Jahren gespielt habe. Ja, ich steigerte meine Impertinenz so weit, daß ich die Variationen in G-dur auflegte und ihm sagte, ich wolle sie ihm genau in der Weise vortragen, wie ich sie vor zehn Jahren so oft von ihm gehört hätte. Nach beendigtem Spiel brach die Gesellschaft in großen Jubel aus, und so mußte mir denn Rode Schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch sah man deutlich, daß er sich durch meine Indelikatesse verletzt fühlte. Und dies mit allem Recht. Ich schämte mich bald derselben und erwähne des Vorfalls jetzt nur, um zu zeigen, wie sehr ich mich damals als Geiger fühlte".

Welch eine hohe Bedeutung Spohr nichtsdestoweniger Rode'n zuerkannte, beweist der Umstand, daß er dessen Amoll-Koncert seiner Violinschule als Musterwerk der Gattung einverleibte. Freilich ist die von ihm hinzugefügte Bezeichnung der Principalstimme nicht in der Rode'schen, sondern durchaus in seiner eigenen Manier, in die er sich je länger je mehr verloren hatte, ohne es selbst zu wissen.

Spohr's Aufenthalt in Wien währte nur zwei Jahre; er wurde durch ein Zerwürfnis mit dem Theaterdirektor Palfy beendet, welches ihm seine Stellung verleidet hatte. Als interimistischen Wohnort wählte er das ihm vorher liebgewordene Gotha. Das Bedürfnis nach der gewohnten Thätigkeit ließ ihm indeß dort keine Ruhe, und in Ermangelung eines amtlichen Wirkungskreises entschloß er sich, nachdem er ein paar kleinere Ausflüge gemacht, zu einer italienischen Reise, welche Ende 1815 angetreten wurde. Er schlug den Weg über Nürnberg und München ein und betrat das Land der Künste von Venedig her, jedoch ohne jede innerste Seelenbefriedigung, die sonst so leicht Künstlernaturen bei einem Aufenthalte in Italien zu erfüllen und zu beherrschen pflegt. Hieran mochte einerseits die exklusive deutsche Gefühls- und Denkungsart Spohr's, andererseits aber der damals schon sehr fühlbare Verfall der italienischen Musik Theil haben. Indeß auch die minder enthusiastische Aufnahme, welche er bei dem geringeren Interesse der Italiener für Instrumentalmusik als ausübender Künstler dort fand, mochte ihn einigermaßen verstimmt

haben.[1]) Spohr dehnte seine Reise bis Neapel aus und kehrte dann in die Heimath zurück. Noch aber war seine Wanderlust nicht gestillt. Im Jahre 1820 besuchte er England und Frankreich oder, was ziemlich dasselbe ist, London und Paris. Das erstere Land, dessen Einladungen er weiterhin mehrfach Folge leistete, bereitete ihm zahlreiche Triumphe, und kaum ist ein Künstler dort jemals mehr und dauernder geehrt worden als er. Nicht nur begeisterte man sich für sein Meisterspiel, sondern auch für seine größeren Instrumental- und Vokalwerke. In Paris dagegen fand Spohr eine ziemlich engherzige und reservirte Beurtheilung, sowohl seitens der Künstlerschaft als der Kritik. Über das Verhalten der letzteren äußert er sich selbst: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden. Ein Kritiker sagt: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite: il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schließt dann aber seine Phrase: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands. Wenn doch der gute Mann wüßte, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!“ Über die Aufnahme seiner Kompositionen im Privatverkehr bemerkt er: „Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnos und dergl. Bagatellen mehr, und wenn dies alles auch noch so inkorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel dran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem

1) S. die Selbstbiographie Spohr's über diese Reise, welche in dieser wie in anderen Beziehungen Specielleres enthält.

Spiele zollt, mit auf die Kompositionen ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden".

Nachdem Spohr dem allgemein befolgten Brauch der Zeit, die großen Sammelplätze des modernen Virtuosenthums zu besuchen, seinen Tribut dargebracht hatte, fand er einen Wirkungskreis, der ihn mehr als bisher an die Scholle fesselte und ihm die Möglichkeit gewährte, eine fruchtbare Thätigkeit für die Tonkunst zu entfalten. Die Intendanz des Hoftheaters zu Cassel war bemüht, eine bedeutende Persönlichkeit für das neu zu besetzende Kapellmeisteramt zu gewinnen und hatte C. M. v. Weber einen dahin zielenden Antrag gemacht. Dieser Meister lehnte indessen das Anerbieten ab und wies auf Spohr hin, der auch wirklich gewählt wurde. Er trat seine Funktion als Dirigent der kurfürstlichen Kapelle und des Hoftheaters zu Neujahr 1822 an, nebenbei fleißig schaffend und ein segensreiches Lehramt ausübend. Von hier ab gestaltete sich Spohr's äußeres Leben ruhiger, gleichmäßiger. Er fand zwar in der Folge immer noch häufig Veranlassung, Cassel zeitweilig zu verlassen, um auswärts, besonders in England, entweder als Solospieler aufzutreten, eines und das andere seiner Werke zu dirigiren oder auch ganze Musikfeste zu leiten,[1]) doch waren hiermit immer nur kürzere Unterbrechungen seines Casseler Wirkens verbunden. Ein herber Verlust betraf ihn 1834, da er in diesem Jahre seine Gattin verlor. Die fühlbare Lücke des Daseins zu ersetzen, reichte er Marianne Pfeifer,[2]) der Tochter eines höheren Justizbeamten in Cassel, 1835 seine Hand. Unter vielbewegtem Wirken und Schaffen kam allmählich das Jahr 1850 heran, in welchem Spohr sich zum letzten Mal öffentlich und zwar als Quartettspieler hören ließ, und endlich auch das Jahr 1857, welches ihm die Versetzung in den Ruhestand brachte. Fast gleichzeitig hatte er das Unglück, einen Arm zu brechen. Zwei Jahre später, am 22. Oktober 1859, schied er aus diesem Leben, aufrichtig betrauert von allen Denen,

---

1 Auch hierüber giebt die Autobiographie Spohr's nähere Aufschlüsse.

2 Sie starb am 4. Januar 1892, 87 Jahre alt, zu Cassel.

welche seine Bedeutung für die deutsche Tonkunst zu würdigen vermochten, und erkannt hatten, daß mit ihm einer der letzten bedeutsamen Vertreter unserer klassischen Musikepoche dahingegangen. Am 5. April 1883 wurde dem um die vaterländische Kunst hochverdienten Meister an der Stätte seines langjährigen Wirkens ein seiner würdiges Denkmal errichtet.

Spohr war nicht nur ein ausgezeichneter, tiefgebildeter Künstler von gediegenster, wenn auch stark ausgeprägter einseitiger Richtung, sondern zugleich eine wahre, biedere, gerade und gesinnungsvolle Natur, mit einem Wort: ein echt deutscher Mann. Freimüthig trat er Allem entgegen, was seinem Wesen widerstrebte oder seinen innersten Überzeugungen zuwiderlief, obwohl nicht immer in der schonendsten Form, doch ohne absichtlich zu verletzen. Dabei besaß er ein schönes Gefühl der persönlichen Würde, die er selbst unter Umständen zu wahren wußte, in denen Andere um des zu erringenden Vortheils halber sicher geschwiegen und geduldet hätten. Sehr charakteristisch erscheint es, daß Spohr schon in seiner Jugend hierin einen richtigen Takt besaß. Als vierzehnjähriger Knabe ließ er sich beim Herzog von Braunschweig melden, der ihn zu sich beschieden hatte. Der Kammerdiener redete ihn mit „Er“ an, und Spohr erwidert dies nicht nur sofort, sondern erklärt auch dem Herzog, dessen Wohlwollen er doch in Anspruch nahm, auf der Stelle, daß „er sich eine derartige Behandlung ernstlich verbitten müsse“. Aber nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Würde der Kunst trat er mit aller Entschiedenheit auf, wenn er sie gemißbraucht oder auch nur verletzt glaubte. Als er, kaum durch Verfügung des Herzogs von Braunschweig in dessen Kapelle aufgenommen, bei Hofe spielen sollte, fand er Gelegenheit dies zu bethätigen. Er theilt selbst über diesen Vorfall Folgendes mit: „Die Hofconcerte bei der Herzogin fanden in jeder Woche einmal statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Capellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie eine Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so leise auch die Kapelle spielte, nicht immer

ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „ich spiele, ich passe“ u. s. w. allerdings lauter als die Musik“.

Spohr debütirte in einem dieser Hofkoncerte mit einer selbstverfaßten Komposition. „Erfüllt von meinem Werke“, so berichtet er weiter, „welches ich zum ersten Male mit Orchester hörte, vergaß ich ganz des Verbots und spielte mit aller Kraft und allem Feuer der Begeisterung, so daß ich selbst das Orchester mit fortriß. Plötzlich wurde ich mitten im Solo von einem Lakai am Arm gefaßt, der mir zuflüsterte: „die Frau Herzogin läßt Ihnen sagen, Sie sollen nicht so mörderlich darauf losstreichen!“ Wüthend über diese Störung spielte ich wo möglich nur noch stärker, mußte mir aber auch nachher einen Verweis vom Hofmarschall gefallen lassen“.

Eine andere Probe seiner Denkungsart legte Spohr als achtzehnjähriger Jüngling während seines Danziger Aufenthaltes (1802) ab. Eine Dame der dortigen Geldaristokratie, welche ihm einen besondern Antheil schenkte, ließ sich von ihm seine Jugenderlebnisse erzählen, und fragte ihn im Laufe der Unterhaltung, ob er nicht doch besser gethan haben würde, statt der Kunst sich dem Berufe seines Vaters zu widmen. Der Befragte blieb die Antwort nicht schuldig und erwiderte: „So hoch der Geist über dem Körper steht, so hoch steht auch Der, welcher sich der Veredlung des Geistes widmet, über Dem, der nur den vergänglichen Körper pflegt“. Ergänzt wird diese, von einer bei so jungen Jahren seltenen Reife des Geistes zeugende Äußerung durch Spohr's Verhalten bei seiner ersten Anwesenheit in Leipzig (1803). Er spielte dort mit anderen Kunstgenossen in einer Gesellschaft eines der ersten Streichquartette von Beethoven, sah sich aber genöthigt, den Vortrag plötzlich zu unterbrechen, weil die Anwesenden eine laute Konversation führten. Als der Wirth des Hauses über Spohr's Verhalten ein Befremden zeigte, bemerkte der Künstler: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiele mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte“. Auf den Wunsch des Gastgebers setzte Spohr indeß den Vortrag des nicht beendeten

Musikstückes fort, und hatte die Genugthuung, daß nun Alles sich lautlos still verhielt.

Wahrhaft verdient machte sich Spohr um die gesellschaftliche Stellung des Musikers durch den energischen Widerstand, welchen er dem hochmüthigen Gebahren des englischen Kastengeistes entgegensetzte. Bekanntlich herrschte dort ehedem in den Kreisen der „vornehmen Gesellschaft“ die Unsitte, die zur Unterhaltung kleinerer und größerer Privatzirkel herbeigezogenen Künstler in besonderen, von der Gesellschaft entfernten Räumen abzusperren und beim Beginn der musikalischen Vorträge durch eine Seitenthür den anwesenden Gästen einzeln und nacheinander vorzuführen. Wer sein Pensum absolvirt hatte, verschwand dann ebenso wie er eingetreten war. Als nun Spohr bei seiner ersten Anwesenheit in London (1820) vom Herzog von Clarence eine Einladung empfing, mit seiner Gattin in einer derartigen musikalischen Soirée mitzuwirken, folgte er derselben mit dem festen Vorsatze, sich der üblichen, menagerieartigen Behandlung um jeden Preis zu entziehen. Bei seinem Eintritt ins Haus bedeutete man ihn, daß er sich in das Wartezimmer der musikalischen Opfer des Abends zu verfügen habe. Ohne sich jedoch in eine Erörterung darüber einzulassen, begab er sich ohne Weiteres nach den Gesellschaftsräumen. „Die Herzogin“, so erzählt er, „eingedenk der deutschen Sitte,[1] erhob sich sogleich von ihrem Platze, kam meiner Frau einige Schritte entgegen, und führte sie zum Damenkreise. Auch der Herzog bewillkommnete mich mit einigen freundlichen Worten und stellte mich den umstehenden Herren vor. Als das Concert beginnen sollte, ließ der Haushofmeister die eingeladenen Künstler, nach der Reihe, wie das Programm sie nannte, heraufholen. Sie erschienen mit dem Notenblatte oder dem Instrument in der Hand, begrüßten die Gesellschaft mit einer tiefen Verbeugung, die, so viel ich bemerkte, von Niemandem als von der Herzogin erwidert wurde, und begannen ihre Vorträge. Es war die Elite der ausgezeichnetsten Sänger und Virtuosen Londons und ihre Leistungen waren fast alle entzückend schön. Das schien das vornehme Auditorium aber nicht zu fühlen; denn die

---

1) Sie war eine deutsche Prinzessin.

Konversation riß keinen Augenblick ab. Nur als eine sehr beliebte Sängerin auftrat, wurde es etwas ruhiger und man hörte einige leise Bravo, für die sie sich sogleich durch tiefe Verbeugungen bedankte. Ich ärgerte mich sehr über die Entwürdigung der Kunst und noch mehr über die Künstler, die sich solche Behandlung gefallen ließen, und hatte die größte Lust, gar nicht zu spielen. Ich zögerte daher, als die Reihe an mich kam, absichtlich so lange, bis der Herzog, wahrscheinlich auf einen Wink seiner Gemahlin, mich selbst zum Spielen aufforderte. Nun erst ließ ich durch einen Diener mein Violinkästchen heraufholen und begann dann meinen Vortrag, ohne die übliche Verbeugung zu machen. Alle diese Umstände mochten die Aufmerksamkeit der Gesellschaft erregt haben, denn es herrschte während meines Spiels eine große Stille im Saal. Als ich geendet hatte, applaudirte das herzogliche Paar, und die Gäste stimmten mit ein. Nun erst dankte ich durch eine Verbeugung. Bald darauf schloß das Concert und die Musiker zogen sich zurück. Hatte es nun schon Sensation erregt, daß wir uns der Gesellschaft anschlossen, so steigerte sich diese noch um Vieles, als man sah, daß wir auch zum Souper dablieben, und bei demselben von den herzoglichen Wirthen mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurden".

Das von Spohr gegebene Beispiel hatte zur Folge, daß man in den vornehmen Kreisen Englands nach und nach mit dem herkömmlichen Vorurtheil brach und denjenigen, die zur Verschönerung des gesellschaftlichen Lebens so wesentlich beitragen, eine äußerlich wenigstens gleichberechtigte sociale Stellung zuerkannte. Und doch blieb dem trefflichen Meister schließlich nicht die bittere Erfahrung erspart, daß jeder Mensch mehr oder minder ein Sklave der Verhältnisse ist, von denen er sich entweder freiwillig oder auch nothgedrungen abhängig macht. Veranlassung dazu gab eine Kontroverse mit seinem 1866 mediatisirten Landesfürsten, welcher dem freidenkenden, gegen die Hassenpflug'sche Willkürherrschaft eingenommenen Meister einmal die Konsequenzen des Beamtenstandes in unliebsamer Weise fühlbar machen wollte.

Spohr hatte kontraktlich einen jährlichen Urlaub von 6—8 Wochen zu fordern, der ihm jederzeit während der Sommerferien des

Hoftheaters gewährt worden war. Obwohl er kein schriftliches Dokument darüber besaß, zu welcher Zeit speciell ihm dieser Urlaub zustehe, so glaubte er sich hierin an das langjährige Herkommen halten zu dürfen. Als er aber im Sommer 1852 seine gewöhnliche Ferienreise antreten wollte, wurde ihm wider Erwarten der Urlaub verweigert. Im Bewußtsein seines guten Rechtes entfernte er sich, nachdem er deshalb eine amtliche Anzeige gemacht, trotzdem von Cassel. Es wurde ihm dafür eine Geldbuße von 550 Thalern zuerkannt, und nach einem mehr als vier Jahre währenden Prozeß mit dem Staatsanwalt, welchen er wegen „widerrechtlicher Gehaltsentziehung" verklagte, mußte er sich dieser Verurtheilung unterwerfen.

Dieser Erfahrung folgte bald eine noch kränkendere, da sie nicht einmal, wie die erste, den Schein des Rechtes für sich hatte. Spohr wurde, obwohl ihm bei seinem Amtsantritte der volle Gehalt bis zum Tode zugesichert worden war, durch seine, Ende 1857 erfolgte Pensionirung um einen Theil seiner Einkünfte gebracht. Er schrieb darüber an seinen Schüler Bott: „Daß ich vom Kurfürsten, ohne mein Verlangen, in den Ruhestand versetzt worden bin, und daß er mich, trotzdem ich mir meinen Gehalt auf Lebenszeit ausbedungen hatte, mit 1500 Thaler pensionirt hat, scheinst Du noch nicht erfahren zu haben. Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüstig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen, und fühle mich nun sehr froh, in jedem Augenblick auf die Eisenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen lassen, weil ich erfuhr, daß ich ohne einen neuen Prozeß nicht die volle Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können, und weil es meinem Gefühle widerstrebte, ohne alle Geschäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu sollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Ersparten, sehr gut auskommen kann!"

Spohr war als Tonsetzer ungemein thätig. Es giebt keine Kunstgattung, an der er nicht sein Gestaltungsvermögen geübt hätte. Wie bedeutende persönliche Erfolge er auch dadurch erreichte, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß die Eigenart seines Talents im

Allgemeinen zu wenig ergiebig war, um als produktiver Geist, namentlich im Hinblick auf die höheren und umfassenderen Aufgaben, durchweg Werke von dauerndem Kunstwerthe hervorzubringen. Zwar finden wir in seinen Schöpfungen ohne Ausnahme eine gediegene, echt künstlerische Richtung und ein tüchtiges Musikerthum, und niemals läßt er sich zu Effekthascherei oder zu seichter, oberflächlicher Behandlungsweise seiner Aufgaben herab. Doch sind Empfindung und Ausdrucksweise bei ihm so stereotyp manirirt, daß der Antheil des Genießenden, vereinzelte Fälle ausgenommen, nur zu leicht ermüdet. Hierzu kommt, daß es seinem Naturell an rhetorischem Schwung, körniger, kraftvoller Erhebung und kontrastirender Schlagfertigkeit gebricht. Sein Geistesfluß bewegt sich daher meist in einer mittleren Sphäre, die zwar durch die bethätigte künstlerische Gesinnung tiefste Achtung einflößt, und wohlthuend berührt, aber doch keine warme Begeisterung anfacht. Das Wesen seiner lyrisch elegischen und weichen, zur sentimental melancholischen Stimmung hinneigenden Melodik, welche sich nicht selten wie ein trüb verschleiertes Gegenstück zu den üppig lebensvollen und süß schwelgenden Tonergüssen Mozart's, seines Vorbildes, ausnimmt, bleibt sich im Wesentlichen überall gleich, und geht sogar bis zu einem gewissen Grade auf die Figuration über. Aus diesem Grunde hat die Spohr'sche Musik, der es meist an Straffheit und Elasticität fehlt, etwas Schwerfälliges, eine Eigenschaft, die noch durch die komplicirte Harmonik verstärkt wird.

Welche Bedeutung Spohr's schöpferisches Gesammtwirken für die musikalische Welt der Gegenwart und Zukunft hat,[1]) ist an dieser Stelle im Besonderen nicht weiter zu erörtern. Uns beschäftigen hier ausschließlich die Violinkompositionen des Meisters, unter denen vor allem die Violinkoncerte unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Sie offenbaren ohne Ausnahme jenes edle, vornehme Wesen, welches Spohr's Musik überhaupt charakterisirt. Doch kommen alle Eigenschaften seines Naturells in ihnen reiner und ungetrübter zur Erscheinung, als in seinen anderweiten größeren Werken, weil er sich

---

1) S. hierüber die von dem Verf. d. Bl. versuchte Charakteristik Spohr's in der Deutschen (Wiener) Musikzeitung vom Jahre 1860, Nr. 3.

hier auf einem von ihm völlig beherrschten Gebiet bewegt. Die feinste Kennerschaft des Instrumentes, für welches er schrieb, gewährte ihm bei seiner meisterlichen Durchbildung in der Kompositionstechnik die Möglichkeit, den vollen Gehalt der produktiven Kraft ungeschmälert zum Ausdruck zu bringen. Es ist natürlich, daß seine 17 Violinkoncerte, unter denen sich zwei sogenannte Doppelkoncerte befinden, nicht von gleichem künstlerischen Werth sind. Vorzugsweise heben sich aus der Reihe derselben das 7te (op. 38, Emoll), das 8te (op. 47. Amoll) und das 9te (op. 55, Dmoll) durch ungewöhnliche Bedeutung des Inhalts hervor. Sie werden vor allen andern den Namen des Autors verewigen. Die ihnen voraufgehenden gleichartigen Werke zeigen die Individualität desselben noch nicht bis zur vollen Reife entwickelt, und was dem neunten Koncert folgt, erweist sich im Wesentlichen als Wiederholung des schon Vorhandenen. Sehr bedeutend sind in ihrer Art die Violinduetten Spohr's, welche sich durch schöne Gestaltung und Volltönigkeit des Satzes auszeichnen, — Eigenschaften, die unter allen vorhandenen gleichartigen Produkten der Violinliteratur nur noch den Hauptmann'schen Duos nachgerühmt werden können.

Spohr war der letzte wahrhaft hervorragende Repräsentant der Violinkomposition, und unter den deutschen Geigern bis auf unsre Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonsetzer seines Faches. Seine drei ebenerwähnten Koncerte reihen sich würdig dem an, was Bach, Mozart, Beethoven und Mendelssohn in dieser Gattung geschaffen haben. Einen wesentlichen Fortschritt bewirkte er im Hinblick auf Viotti's Koncerte. Er gab der Form des Violinkoncertes mehr Fülle und Einheit des Organismus, und führte die poetische Grundstimmung des Ganzen konsequenter, erschöpfender durch, als jener italienische Meister, dem er ohnehin an künstlerischer Einsicht und Begabung in jeder Beziehung überlegen war. Hier ist es nun einleuchtend, daß der Vorrang, welchen Spohr's Musikerthum behauptet, in der Vielseitigkeit seines Schaffens begründet war. Indem er sich, auf eine gediegene Richtung gestützt, die höchsten Kunstaufgaben stellte, gewann er eine geläuterte Kräftigung des Sinnes, die ihn befähigte, in dem ihm speciell zugewiesenen Gebiete der

Violinkomposition Außerordentliches zu leisten. Seinen großen Vorgängern sich anschließend, behandelte er die Geige als Gesangsinstrument. Seine Cantilene, obwohl immer in den engen Grenzen des ihm eigenen Stimmungsgebietes gehalten, ist von edlem, feinfühligem und oft keuschem Ausdruck, und die mit derselben alternirenden, meist durchaus originell erfundenen Passagensätze tragen stets ein dem Gesammtcharakter des Stückes entsprechendes Gepräge. Sie sind nicht, wie selbst bei Viotti noch, konventioneller Natur, haben auch keineswegs den bloßen Zweck einer violinmäßig brillanten Wirkung, sondern erscheinen vielmehr als wohldurchdachte, nothwendige Emanationen der von ihm ergriffenen Gefühlstonart. Weit entfernt daher, die letztere zu alteriren, wie es so häufig gerade in Solokompositionen der Fall ist, bringen sie dieselbe zu entschiedenerem Ausdruck und schärfen wesentlich das individuelle Gepräge der Spohr'schen Manier. Hieraus erklärt sich die eigenthümliche Violintechnik, welche der Meister für sich und seine Schule schuf. Zum Theil war dieselbe allerdings auch durch die ungewöhnlich große, stark ausgebildete Hand des Künstlers bedingt. Seine Manier fordert vom Spieler breite, voluminöse Tonbildung für die Cantilene und Passage, außerordentliche Spannfähigkeit der Finger, große Gewandtheit in einer gewissen wechselreichen Art des Lagenspieles und geschmeidige Glätte der Bogenführung. Das scharf Pointirte der letzteren, was den französischen Strich insbesondere charakterisirt, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens, bleiben hier nahezu ausgeschlossen. Alles geht bei Spohr auf eine ruhig gemessene und gehaltvolle Behandlung des Instrumentes hinaus. Dem entsprach denn auch vollkommen das Spiel des Meisters. Eminent war die Würde, mit welcher er die Violine behandelte. Trotz der ihm zu Gebote stehenden technischen Vollendung erweckten seine Leistungen doch niemals das Gefühl, als ob er das Instrument nur um seiner selbst willen handhabte; es war ihm immer nur Vehikel für eine begeistigte Tonsprache. Bewundernswerth erschien insbesondere seine breite, langathmige Bogenführung, die den Saiten einen sonoren, zwar etwas gedeckten, doch klangvoll markigen und ungemein geklärten Ton entlockte. Diese Vorzüge, welche den Spohrschen Bogen unter Deutschlands Geigern sprichwörtlich machten, wußte der Künstler sich

selbst bis in seine letzten Lebensjahre zu bewahren. Die Maximen seiner Violinbehandlung legte er in der, von ihm bereits im Jahre 1831 verfaßten und bald darauf veröffentlichten Violinschule nieder. Der Text dieses umfangreichen Werkes zeichnet sich durch eindringlich klare Behandlung der einschlagenden Fragen aus und bietet musterhafte Erörterungen über die Kunst des Violinspiels. Die zahlreichen, häufig breiter ausgeführten Notenbeispiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine sehr relative Bedeutung beanspruchen. Man wird ihrer um so leichter entrathen können, als die anderweit in reichlichem Maße vorhandenen Spohr'schen Violinkompositionen alle jene Vortheile für das technische Exercitium bieten, die sich etwa aus diesen Schuletüden ergeben. Höchstens dürften sie theilweise als Vorübungen für den eigenthümlichen Styl des Meisters Werth haben.

Als ein Fehler dieses Werkes darf die nur kärgliche Berücksichtigung der Elementarstufen, so wie der Mangel eigentlich methodischer Exempel für dieselben bezeichnet werden. Offenbar steht er mit dem Umstande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweise wohl nur bereits weit entwickelte Schüler unterrichtete; so mochten ihm die pädagogischen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollständig zu klarem Bewußtsein gelangt sein. Jedenfalls hat er durch seine persönliche Lehre unendlich mehr für das deutsche Violinspiel gewirkt, als durch sein Schulbuch.

Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang. Doch gab sie augenscheinlich Veranlassung zu dem jetzt fast allgemein im Gebrauch stehenden, sehr zweckmäßig konstruirten und geschickt angebrachten Kinnhalter, dessen Anwendung besonders auch Anfängern zu empfehlen ist, weil dadurch die richtige Haltung der Geige erleichtert wird.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor seiner Berufung nach Cassel geübt hatte, so widmete er demselben doch erst in regelmäßigerer und umfassenderer Weise seine Kräfte, nachdem er sich in der genannten Stadt niedergelassen. Von allen Seiten, von nah und fern

strömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter seiner Leitung zu studiren. Es werden im Ganzen 187 Schüler namhaft gemacht.[1] Durch dieselben sind Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich, Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutschland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die namhaftesten darunter sind: Wassermann, Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott und Kömpel. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohr's Violinschülern gehört, zeichnete sich nicht als Geiger, sondern als musikalischer Theoretiker aus. Unter den Engländern, die in Cassel studirten, wäre Blagrove hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohr'schen Schule sich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserstreckten, so gewann dieselbe ihre wichtigste Bedeutung natürlicherweise für das letztere selbst. Es ist eine Thatsache, daß seit Spohr's Meisterzeit der bei weitem größte Theil aller in Deutschland vorhanden gewesenen Violinspieler einen wesentlichen Zusammenhang, wenn auch nicht im ersten, so doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Casseler Meister hatte.

Heinrich Joseph Wassermann, geb. am 3. April 1791 zu Schwarzbach bei Fulda, war eines Musikers Sohn, und befaßte sich schon seit seiner Kindheit mit dem Violinspiel. Den ersten geregelten Unterricht auf der Geige sowie in der Komposition erhielt er von dem Kantor Hankel in Fulda. Später empfing er Spohr's Lehre, der ihm auch eine Stelle am Hofe des Fürsten von Hechingen verschaffte. 1817 übernahm er das Amt des Musikdirektors in Zürich, indem er hoffte, durch den Klimawechsel seine seit der Jugend vielfach schwankende Gesundheit zu befestigen. Im Jahre 1820 folgte er dem Ruf Konradin Kreutzer's als Koncertmeister der Donaueschinger Kapelle. Mehrere Jahre danach begab er sich nach Stuttgart, hierauf nach München und dann für einige Zeit nach Paris. 1828 übernahm er die Funktion des Koncertmeisters in Genf, und weiterhin diejenige in Basel. Durch ein hartnäckiges Nervenleiden wurde er aber genöthigt, der künstlerischen Thätigkeit zu entsagen. Er nahm nun

---

1. In einer von Malibran veröffentlichten Lebensskizze Spohr's (Frankfurt, Sauerländer's Verlag) findet sich ihr vollständiges Verzeichnis.

seinen Aufenthalt in dem Dorfe Richen nahe bei der letztgenannten Stadt. An jenem Orte starb er im August des Jahres 1838. Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er Variationen mit Quartettbegleitung (op. 4) und leichte Duetten für zwei Geigen. Außerdem gab er ein paar Kammermusikwerke, Tänze für Orchester und einige Stücke für die Guitarre heraus.

Der von einem französischen Elternpaare abstammende, am 8. Juli 1805[1]) in Turin geborene, doch seit früher Jugend von deutschem Geiste beeinflußte Violinist Leon de St. Lubin war der Sohn eines in Hamburg lebenden Sprachlehrers. Sein Talent zeigte sich frühzeitig. Nachdem er schon öffentlich gespielt, war erst Polledro, dann aber Spohr sein Lehrer. Seit 1827 war er Orchestermitglied des Josephstädter Theaters in Wien. Man sagt, daß er während dieser Zeit noch Joseph Böhm's Anleitung genossen habe. 1830 wurde er Koncertmeister am Königsstädter Theater in Berlin. Sein Tod erfolgte hier am 13. Februar 1850. Als Komponist war St. Lubin nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne thätig.

Hubert Ries, der Bruder Ferdinand Ries', geb. am 1. April 1802 in Bonn, gest. am 14 September 1886 zu Berlin, erhielt den ersten Violinunterricht von seinem Vater und wurde 1820 Spohr's Eleve. Einen Wirkungskreis fand er 1824 zunächst am Königsstädter Theater in Berlin, den er ein Jahr später mit einer Stelle in der k. Kapelle vertauschte. Er gehörte derselben von 1836 bis 1872 als Koncertmeister an. Ein Theil seiner Kompositionen erschien im Druck.

Von seinen drei dem Künstlerberufe angehörenden Söhnen hat sich der jüngste, mit Vornamen Franz, besonders ausgezeichnet. Dieser wurde am 7. April 1846 in Berlin geboren. Den Violinunterricht ertheilte ihm sein Vater, und in der Theorie war er Kiel's Schüler. Als Solospieler entfaltete er eine erfolgreiche Thätigkeit, die er aber vom Jahre 1873 ab infolge eines Nervenleidens nicht weiter fortsetzen

---

1 Die vielfach verbreitete Angabe, daß Lubin 1801 geboren sei, wird durch seine Grabschrift auf dem kathol. Kirchhofe in Berlin widerlegt (Ledebur's Tonkünstlerlexikon).

konnte. Als Komponist hat Ries jun. sich durch eine beträchtliche Anzahl von Werken, unter denen sich auch allgemein geschätzte Geigenstücke befinden, vortheilhaft bekannt gemacht. Er ist übrigens Mitbegründer und Theilhaber der in Berlin seit einer Reihe von Jahren unter der Firma Ries und Erler bestehenden Musikalien-Verlagshandlung.

Als bemerkenswerther Zögling Hubert Ries' ist hier noch Leopold Damrosch, geb. am 22. Oktober 1832 in Posen, zu erwähnen. Er studirte unter Ries während seines Besuchs der Berliner Universität, auf der er sich für die medicinische Laufbahn vorbereitete. Seit 1857 war er als Kapellmeister in Breslau thätig. Im Jahre 1871 ging er nach New-York, wo er 14 Jahre hindurch als geschätzter Dirigent wirksam war. Dort starb er am 16. oder 17. Februar 1885.

Der ehemalige oldenburgische Hofkapellmeister August Pott, geb. am 7. November 1806 zu Nordheim im Hannoverschen, gest. am 25. oder 27. August 1883, wurde Spohr's Zögling, nachdem er durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet worden war. 1832 trat er seine Wirksamkeit in Oldenburg an und 1861 wurde er pensionirt. Seitdem lebte er in Graz. Er veröffentlichte mehrere Violinkompositionen.

Durch einige pädagogische Arbeiten für die Violine machte sich Spohr's Schüler Moritz Schön bekannt. Er wurde 1808 in Brünn geboren und lebte der Kunst seit 1835 in Breslau, wo er Mitbegründer der Philharmonischen Gesellschaft war und ein Institut für Violinspiel errichtete.

Zu bedeutenderem Ansehen, als die vorhergehend erwähnten Schüler Spohr's, gelangte Ferdinand David. Dieser Künstler hatte während seines, von 1823—1825 in Cassel genommenen Aufenthaltes die Lehre des dort epochemachenden Meisters genossen, doch aber dessen edle und würdevoll gehaltene Spielweise nicht zum ausschließlichen Vorbild genommen. Die musikalische Darstellungsweise beider Männer erwies sich in der That als eine grundverschiedene. Wenn Spohr's Leistungen, wenigstens in späteren Jahren, stets den Stempel eines gravitätisch vornehmen Ausdruckes trugen, so reflektirte sich in David's Spiel hauptsächlich ein lebhaftes, aber doch mehr

äußerlich als innerlich erregtes Temperament mit unverkennbarer Neigung zu einem geistreich spekulativen Raffinement des Effektes. David huldigte einem nicht durchaus empfehlenswerthen Eklekticismus. Er war der Meinung, daß es besser sei, heterogene Richtungen in sich aufzunehmen und zu verwerthen, als nach einer bestimmten künstlerischen Norm sich zu bilden. Dieser Standpunkt, im Zusammenhange mit den eben angedeuteten Charaktereigenschaften, verlieh seinen Leistungen eine eigenthümlich schillernde Vermengung verschiedenartiger Manieren des Violinspiels, wodurch sich endlich eine nicht sonderlich anmuthende Art des Vortrages bei ihm herausbildete. Über dieselbe sprach sich Otto Jahn bei Gelegenheit eines Musikberichtes vom Jahre 1855 in den Grenzboten folgendermaßen aus: „Überhaupt macht sich leider in dem Spiel des Herrn David immer mehr eine forcirte Manierirtheit geltend, welche einer treuen, innigen Hingebung an die Sache, einer einsichtigen Unterordnung unter das Ganze, wie sie für das Quartettspiel unerläßliche Bedingungen sind, gerade entgegengesetzt ist . . . . Ebensowenig kann man es billigen, wenn er mancherlei moderne Spielerkunststückchen anwendet, um den Haydn'schen und Mozart'schen Sachen einen pikanten Reiz zu geben. Eins schickt sich nicht für alle: was in der bunten Reihe[1]) am Platz sein mag, muß dieser Musik fern bleiben. Die Art wie Herr David namentlich in den Haydn'schen Quartetts kokettirt, als wolle er zeigen, was er aus einem Haydn'schen Quartett zu machen im Stande sei, wie er z. B. begleitende Figuren vorträgt, als wolle er sagen: So accompagnirt die erste Violine! ist eine arge Überhebung und Geschmacklosigkeit“.

Wer David niemals gehört hat, könnte auf Grund dieses rigorösen und sogar etwas schroff abgefaßten Urtheils glauben, daß er eine virtuose Richtung gehabt habe. Dies war jedoch keineswegs der Fall. Vielmehr blieb bei ihm nicht nur durch den Umgang mit Spohr und Moritz Hauptmann, dessen Kompositionsschüler er gleichzeitig in Cassel war, sondern auch insbesondere durch den häufigen Verkehr

1) Bezieht sich auf die von David unter dem Titel „Bunte Reihe“ herausgegebenen Salonstücke.

mit Mendelssohn eine derartige Richtung ausgeschlossen. Dennoch war es nicht zu verkennen, daß sein Spiel trotz einer gediegen geschulten und gewandten Technik, namentlich während der zweiten Hälfte seines Leipziger Wirkens, den Anforderungen an eine gleichmäßig schöne, stylgerechte Darstellungsweise mehrentheils nicht entsprach. Ohne Zweifel hat wohl auch zu seiner schließlich mehr oder weniger verkünstelten Vortragsweise das Verlangen mitgewirkt, durch immer neue Spielfinessen das Interesse des Publikums für sich rege zu erhalten.[1] Nachahmenswerth waren die Resultate davon freilich nicht. Wer es aber verstand, ein Imitiren der Darstellungsmanier David's zu vermeiden, konnte viel bei ihm lernen; denn er war unleugbar ein sehr intelligenter und für das Studium anregender Lehrmeister, der sich dem pädagogischen Wirken mit Vorliebe hingab und bei seinen, besonders nach Eröffnung der Musikschule (1843) zahlreich von nah und fern herzugekommenen Schülern ein warmes Interesse für die Sache zu erwecken wußte. Hierin lag auch der Hauptgrund, warum seine Persönlichkeit auf junge, strebsame Talente dauernd anziehend wirkte. Thatsächlich wurde Leipzig durch ihn für längere Zeit zu einem gesuchten Mittelpunkte für das Geigenstudium gemacht. Und so ist denn aus seiner Lehre eine ansehnliche Reihe gegenwärtig noch zum Theil sehr geschätzter Violinisten hervorgegangen, welche freilich zur Bildung und Berichtigung von Gefühl und Geschmack zugleich den Vortheil genossen, die hervorragendsten Geiger der Neuzeit in den Gewandhauskoncerten zu hören, wodurch denn etwaige nachtheilige Einflüsse paralysirt wurden.

Eben so Anerkennenswerthes wie als Lehrer leistete David in seiner Eigenschaft als Koncertmeister. Er besaß die wichtigsten Erfordernisse dafür: musikalisches Wissen, schnellen Überblick, sichere

---

1) An Mendelssohn schrieb David unterm 1. Februar 1844: „Gestern spielten wir mit Hiller und Rietz das Tripelconcert von Beethoven. Es hat sonderbarer(! Weise ganz außerordentlich gefallen; wir haben aber auch das letzte Stück mit allen Chicanen herauscoquettirt!“ Mit diesem letzten Wort bezeichnet David selbst treffend die Vortragsmanier, deren er sich befleißigte. (S. Jul. Eckardt's Schrift: „Ferd. David u. d. Familie Mendelssohn, S. 210, Leipzig, Duncker u. Humblot's Verlag.)

Führung der Primgeigen und energisch eingreifende Tongebung, wobei er sich allerdings zuweilen in der Hitze des Gefechtes verleiten ließ, etwas vorzuschlagen. Die ungewöhnliche Befähigung zum Amt eines Vorspielers trug jedenfalls hauptsächlich zu seiner Berufung nach Leipzig durch Mendelssohn bei, wenn es auch wahrscheinlich ist, daß freundschaftliche Beziehungen dabei mitwirkten. Jedenfalls konnte David, wenn es ihm darum zu thun war, dem Dirigenten nicht nur im Koncert, sondern auch in der Oper, für die er gleichfalls engagirt war, eine zuverlässige, sichere Stütze sein. Und somit darf man behaupten, daß er sich im Ganzen und Großen trotz mancher unerfreulicher Eigenheiten, um das Leipziger Musikleben durch rastlosen Eifer und hingebende Pflichttreue eine lange Reihe von Jahren verdient gemacht hat.

Neben seiner amtlichen Stellung war David auch vielfach als Tonsetzer thätig. Er veröffentlichte nicht nur mannichfache Violinkompositionen, bestehend in Variationen, Koncerten, Etüden und verschiedenartigen kleineren Piecen, sondern schrieb auch Kammermusikstücke, Sinfonien und sogar eine Oper „Hans Wacht". Bei den letzteren, der höheren Kompositionsgattung angehörenden Werken handelte es sich lediglich um ephemere, für die Kunst bedeutungslose Erscheinungen, wogegen die Violinkompositionen eine Zeitlang viel und gern gespielt wurden. Ihr musikalischer Gehalt war indessen nicht bedeutend genug, um auf die Dauer regen Antheil zu erwecken, so daß sie fast gänzlich von den Koncertprogrammen verschwunden sind. Doch eignen sie sich theilweise noch sehr wohl zu Studienzwecken für vorgerücktere Geiger.

Auch eine Violinschule ist von David vorhanden. Obwohl numerisch durchaus kein Mangel an derartigen Erzeugnissen herrscht, so ist diese Arbeit doch nicht ohne Berechtigung. Den meisten neueren Violinschulen fehlt es mehr oder minder an instruktiven, stetig fortschreitenden und systematisch geordneten Notenbeispielen, namentlich für ungeübtere Kräfte. David hat es sich angelegen sein lassen, diesen Fehler zu vermeiden. Auch will er nicht Dinge lehren, die sich nur im persönlichen Verkehr zwischen Lehrer und Schüler erörtern lassen. Demgemäß beschränkt er sich auf rein technische Zwecke; er bietet eine

umfänglichere Folge von kleineren und größeren Etüden, in denen ein sowohl für die linke Hand wie für die Bogenführung ergiebiges und leicht verwerthbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Den Text hat der Verfasser, in lobenswerther Weise alle Längen und Breiten vermeidend, auf das Nothwendige reducirt. Alles in Allem genommen darf die David'sche Violinschule als ein verständig angelegtes und durchgeführtes Lehrbuch bezeichnet werden, welches von ungewöhnlicher Einsicht in die Forderungen der Technik, so wie von reicher Erfahrung und scharfer Beobachtungsgabe zeugt.

Endlich ist noch die Herausgabe theils vergessener, theils bisher ungedruckter älterer Geigenkompositionen zu erwähnen, womit David die Violinspieler beschenkt hat. Als solche Tonsätze sind zu bezeichnen die Violinkoncerte von Bach, Händel, Mozart, Viotti, Rode rc., so wie die in der „Hohen Schule des Violinspiels" zusammengestellten Violinsonaten von anerkannten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Wenn auch einzelne dieser letzteren durch die sehr freie Bearbeitung des Originaltextes, so wie durch die freigiebig hinzugefügten, wenig stylgerechten Kadenzen ein gar zu modernes Gewand erhalten haben, so ist doch durch einen gewissen Theil dieser Sonaten das Interesse auf die Produktion einer fernliegenden Epoche hingelenkt, und damit zugleich der Sinn für die einfach edle und stylvolle Behandlung der Violine neu belebt worden.

Ferd. David wurde am 19. Januar 1810 in Hamburg geboren. Nachdem er in Cassel seine Studien beendet hatte, begab er sich mit seiner Schwester Louise, die sich später unter dem Namen der Mad. Dulcken[1]) als Pianistin bekannt machte, auf eine Koncertreise, welche ihn (1825) auch nach Leipzig führte, wo er sich im Gewandhaus hören ließ. Sodann trat er (1827) in das Orchester des Königsstädter Theaters in Berlin ein, verließ aber diese Stellung schon zwei Jahre darauf, um zu Dorpat im Hause des livländischen Edelmannes v. Liphardt, der später David's Schwiegervater wurde, die Führung eines ständigen Streichquartetts zu übernehmen. In

1) Sie war Hofpianistin der Herzogin von Kent, wurde 1811 geboren und starb 1850.

dieser Stellung, welche dem Künstler zugleich Gelegenheit bot, einen Musikverein zu dirigiren und Koncertreisen nach Petersburg und Moskau zu unternehmen, verblieb er bis zum Jahre 1835.

Am 1. März 1836 wurde David der Nachfolger Heinr. Aug. Matthäi's als Koncertmeister im Leipziger Gewandhaus- und Theater-orchester, welchem er bis zu seinem am 18. Juli 1873 in dem schweizerischen Kurorte Klosters erfolgten Tode angehörte.

Von David's vielen Schülern seien hier nur erwähnt: Friedrich Hermann,[1]) ehedem erster Bratschist im Gewandhaus- und Opern-orchester zu Leipzig; Hugo Zahn, zunächst bis zum November 1858 Koncertmeister in Bremen, und alsdann in Schwerin; Christoph und Arno Hilf; Engelbert Röntgen, Koncertmeister in Leipzig; Jacobsohn, ehedem Koncertmeister in Bremen; Decke, angeblich in der Karlsruher Hofkapelle; Schradieck, ehedem Koncertmeister im Gewandhausorchester zu Leipzig; Pickel, Koncertmeister in Petersburg; Abel, Koncertmeister in München; Naret-Koning, Koncertmeister in Frankfurt a. M.; Wehrle, Mitglied der Weimarischen Hofkapelle; Hegar, Musikdirektor in Zürich; Rose in New-York; Brassin, zuletzt Dirigent des Tonkünstlervereins in Breslau; Franziska Friese, Japha, Koncertmeister in Köln, geb. 27. Aug. 1835 in Königsberg, gest. in Köln am 25. Febr. 1892, Seiß, Koncertmeister in Barmen, geb. 7. August 1830 in Dresden, Robert Heckmann und Wilhelmj.

Ohne Vergleich der bedeutendste unter allen vorgenannten Zöglingen David's ist Aug. Emil Daniel Friedr. Victor Wilhelmj. Er darf zugleich als einer der Hauptvertreter des virtuosen Violinspiels in der Gegenwart bezeichnet werden.

Wilhelmj, durch sein angeborenes eminentes Geigertalent zum Violinvirtuosen prädestinirt, hat während der Jahre 1878—1882, so zu sagen, die ganze Erde bereist, überall, wo civilisirte Menschen existiren, seine Meistergeige erklingen lassen und sich dadurch im wahren Sinne des Wortes einen Weltruf erworben. Zahlreiche Triumphe waren die Folge seiner ausgedehnten Kunstreisen. Es ver-

[1]) Er hat sich durch eine bedeutende Anzahl von Arrangements, so wie durch Veröffentlichung einer Violinschule bekannt gemacht.

steht sich von selbst, daß er auch in den Hauptstädten aller europäischen Länder seine außerordentlichen Leistungen mit durchschlagendem Erfolg zur Geltung gebracht hat. Und auf diesen Umstand wird er mit Recht größeren Werth legen, als auf den rauschenden Enthusiasmus, welchen sein Erscheinen in den übrigen Welttheilen erregt hat. Wilhelmj's Kunst zeichnet sich vor Allem durch eine nahezu unfehlbare Sicherheit in Bewältigung ausgesuchter technischer Schwierigkeiten, namentlich aber im doppelgriffigen, akkordischen und Oktaven-Spiel aus. Seine Intonation läßt kaum etwas zu wünschen übrig, und die Sauberkeit und Deutlichkeit aller Arten von Passagen ist höchst bemerkenswerth. Die Tongebung erweist sich von ungewöhnlich kräftigem Volumen sowie von eigenthümlichem Glanz, Eigenschaften, welche allerdings wesentlich durch eine lebhaft beflügelte und häufig wechselnde Bogenführung mitbedingt werden. Im Übrigen ist Wilhelmj's Spielweise durch temperamentvolle Lebendigkeit und energische Ausdrucksweise gekennzeichnet, welche letztere sich mitunter vielleicht in zu überwiegendem Maße geltend macht, so daß die Nüancen des Zarten nicht immer zu gleichberechtigter Wirkung gelangen. Doch empfängt man stets den Eindruck vorzüglicher, eigenartiger Leistungen. Es hat dem Künstler denn auch im Laufe der Zeit nicht an zahlreichen Ehrenbezeigungen und Auszeichnungen gefehlt.

Über Wilhelmj's Wirksamkeit ist noch zu bemerken, daß er auch als Komponist für sein Instrument thätig gewesen ist. Außer einigen Geigensätzen eigener Erfindung existiren von ihm Transkriptionen Bach'scher, Chopin'scher und Wagner'scher Tongebilde.

Aug. Wilhelmj, geboren am 21. September 1845 in dem nassauischen Orte Usingen, empfing schon im zarten Alter musikalische Eindrücke. Seine Mutter hatte bei André in Offenbach, sowie bei Chopin auf dem Klavier und im Gesange bei dem berühmten Bordogni in Paris eine Ausbildung genossen, die sie zu ungewöhnlichen Leistungen befähigte. Allem Anschein nach hat sie ihrem Sohn das musikalische Talent gegeben, um dessen Pflege sie sich denn auch wohl hauptsächlich verdient machte.

Frühzeitig erhielt Wilhelmj einen tüchtigen Violinlehrer in dem

Hofkoncertmeister Konrad Fischer zu Wiesbaden. Dieser brachte seinen ebenso begabten als gelehrigen Schüler so schnell vorwärts, daß er schon vor Ablauf des 7. Lebensjahres vor Henriette Sonntag eine gelungene Probe seines Talentes ablegen konnte, welche der gefeierten Sängerin eine höchst ermuthigende Äußerung entlockte, worin sie dem Kunstjünger das schmeichelhafte Prognostikon stellte, dermaleinst ein deutscher Paganini zu werden, — ein geflügeltes Wort, welches übrigens schon manchem jugendlichen Geigentalent in wohlmeinender Gesinnung zugerufen worden ist.

Das erste öffentliche Auftreten Wilhelmj's erfolgte am 8. Januar 1854, und zwar in Limburg an der Lahn zu einem wohlthätigen Zweck. Zwei Jahre später, am 17. März 1856, konnte der Knabe schon mit entschiedenem Erfolg im Wiesbadener Hoftheater sich als Solist hören lassen. Sehr bald stellte sich denn auch bei ihm, vielleicht mit auf Anregung nahestehender Personen, der Wunsch ein, sich der Künstlerlaufbahn widmen zu dürfen. Hierzu zeigte sich indessen der Vater, ehedem Obergerichtsanwalt in preußischen Diensten, lange Zeit nicht geneigt. Erst als Franz Lißt im Jahre 1861 zu Gunsten des unaufhaltsam aufstrebenden Talentes sein Votum abgegeben hatte, erklärte sich der Vater zur Ertheilung seiner Zustimmung bereit.

Lißt bethätigte weiter noch dadurch seine lebhafte Theilnahme für den jungen Wilhelmj, daß er ihn zu Ferd. David nach Leipzig brachte, um denselben persönlich für seinen Schützling zu interessiren. Während eines dreijährigen Kursus (1861—64) wurde dieser nun Zögling der Leipziger Musikschule, und genoß dort außer David's Unterricht auch denjenigen Richter's und Hauptmann's im theoretischen Fache. Nachträglich wurde hierin auch noch Joachim Raff zeitweilig sein Lehrer.

Da Wilhelmj bei seinem Eintritt in die Musikschule bereits einen hohen Grad der technischen Ausbildung auf der Violine erreicht hatte, so kam es hauptsächlich darauf an, ihn in die klassische Literatur der Geigenkomposition, sowie der Kammermusik einzuführen, wodurch er vor den maßlosen Ausschreitungen und Excentricitäten des Virtuosenthums bewahrt blieb.

Nach einem einjährigen Aufenthalt in Leipzig producirte sich

Wilhelmj in der öffentlichen Frühjahrsprüfung der Musikschule mit einer der schwierigsten Violinkompositionen. Es war das Fis moll-Koncert von Ernst, welches er in außerordentlicher Weise zur Geltung brachte. Der Erfolg war so durchschlagend, daß er schon im November desselben Jahres zu einem Debüt im Gewandhauskoncerte veranlaßt werden konnte. Bei dieser Gelegenheit trug er Joachim's „Ungarisches Koncert" vor. Mochten nun die Anstrengungen des künstlerischen Studiums, oder sonstige Umstände ungünstig auf das körperliche Befinden gewirkt haben, — er erkrankte ernstlich nach dem Verlassen der Musikschule, wodurch er längere Zeit der gewohnten Thätigkeit entzogen wurde. Dann aber, nachdem er sich wieder erholt hatte, begab er sich im Herbst 1865 auf seine erste Kunstreise, die ihn zunächst nach der Schweiz führte. Im folgenden Jahre koncertirte er in Holland und England. Überall, wo er sich hören ließ, fanden seine Leistungen lebhafte Anerkennung. Während der nächsten Jahre besuchte Wilhelmj nach und nach alle Haupt- und größeren Städte Europa's mit immer steigenden Erfolgen. Im Frühjahr 1877 war er bei den Wagnerkoncerten in London betheiligt. Die Mühewaltungen, denen er sich dabei zu unterziehen hatte, erschöpften indessen zum zweiten Male seine Kräfte und warfen ihn wiederum aufs Krankenlager, — diesmal mit der Gefahr für Leib und Leben. Endlich wiederhergestellt, folgte er zu Anfang 1878 einer Einladung nach Italien und im Herbst desselben Jahres auch nach Nordamerika, von wo aus er wie bereits oben mitgetheilt wurde, seine Weltreise antrat. Im Juli 1882 kehrte er von derselben wohlbehalten und bereichert durch die mannichfachsten Erlebnisse und Erfahrungen in die Heimath zurück. Er lebt seitdem auf seiner Villa in Biebrich-Mosbach bei Wiesbaden, aber nicht, um auf seinen Lorbeeren zu ruhen, sondern auch ferner sich dem künstlerischen Beruf zu weihen.

Christian Wolfgang Hilf, geb. am 6. September 1818 zu Elster im sächs. Voigtlande, trieb das Violinspiel seit seiner Jugend, ging im 16. Jahre nach Greiz, wo er beim Stadtmusikus ein paar Monate zubrachte, und kehrte dann nach Hause zurück, um sich dem Handwerk seines Vaters, der Leinenweberei zu widmen. Der Trieb

zur Kunst erhielt aber schließlich das Übergewicht, und so begab H. sich 1838 zu seiner musikalischen Ausbildung nach Leipzig. Während seines dortigen dreijährigen Aufenthaltes war er der Schüler Ferd. Davids, unter dessen Leitung er schnell zu einem außerordentlich geschickten Violinvirtuosen heranreifte. Als solcher erregte er das besondere Interesse Mendelssohn's und Schumann's.[1] Schon nach Jahresfrist war er so weit vorgeschritten, daß er mit glänzendem Erfolg im Gewandhauskoncert auftreten konnte. Nach vollendetem Studium bereiste H. koncertierend die Böhmischen Bäder, überall enthusiastischen Beifall erregend. In Karlsbad hörte ihn Lud. Spohr, der ihm bald darauf die Stelle in der Kasseler Hofkapelle offerirte, welche durch Hauptmann's Berufung nach Leipzig kurz vorher erledigt worden war. H. verblieb in dieser Stellung nahezu neun Jahre. 1850 übernahm er in seinem Heimathsorte Elster die Direktion der Kurkapelle, welche er bis zum Herbst 1892 leitete, da er dann in den wohlverdienten Ruhestand trat. Seinem am 14. März 1858 zu Elster geborenen Neffen

Arno Franz Hilf, welcher zu den hervorragendsten Violinvirtuosen der Gegenwart gehört, wurde er ein werthvoller Mentor, nachdem der Knabe durch seinen Vater eine angemessene Vorbildung im Geigenspiel genossen hatte. Von 1871—75 war Arno dann Schüler des Leipziger Konservatoriums, und 1878 folgte er dem Rufe als Lehrer an das Konservatorium zu Moskau. Hier blieb er bis 1888, worauf er nach Deutschland zurückkehrte. Alsbald fand H. Gelegenheit, sich in seinem Vaterlande als Solospieler hervorzuthun, indem er auf dem zu jener Zeit veranstalteten Musikfest in Dessau mit dem „Ungarischen Koncert“ von Joachim debutirte. Der Erfolg war so durchschlagend, daß H. sofort als Koncertmeister der fürstl. Kapelle nach Sondershausen berufen wurde. Ein Jahr darauf zog man den vorzüglichen Künstler in gleicher Eigenschaft für das Gewandhaus- und Theaterorchester nach Leipzig. Dieses Amt vertauschte er 1891 mit dem des ersten Violinlehrers am Leipziger Konservatorium. Hilf's

---

1) S. Schumann's Briefe (neue Folge) S. 173, u. Schumann's Ges. Schriften, Aufl. II, Bd. 2, S. 189.

Leistungen zeichnen sich durch musterhaft durchgebildete Technik, schönen, voluminösen Ton, glänzende Bravour und sauberste Intonation aus.

Engelbert Röntgen, geb. am 30. September 1829 zu Deventer, trat in seinem 19. Lebensjahre, nachdem er sich im elterlichen Hause für die Musik vorbereitet und daneben auch in der Malerei versucht hatte, 1848 in die Leipziger Musikschule ein und wurde Schüler David's und Hauptmann's. Er bildete sich zu einem ebenso tüchtigen Violinspieler wie Musiker aus. Nach Absolvirung des Konservatoriums wurde er Mitglied und 1869 Koncertmeister des Leipziger Orchesters, welchem er noch gegenwärtig angehört. Er ist der Vater des jugendlichen Tonsetzers Julius Röntgen, welcher sich durch Veröffentlichung mehrerer Instrumentalkompositionen vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Ein anderer trefflicher Schüler David's ist Simon Jacobsohn, geboren 24. December 1839 in Mitau. Frühzeitig offenbarte er musikalisches Talent, für dessen Ausbildung jedoch bei der beschränkten Lage seiner Familie anfänglich nichts Entscheidendes gethan werden konnte. Erst später fand er Gelegenheit, beim Koncertmeister Weller in Riga die Elemente des Violinspiels zu erlernen, während er sich vorher nur mit Aufspielen zum Tanz beschäftigt hatte, um wenigstens etwas zu erwerben. 1858 ging er nach Leipzig, um als Zögling der dortigen Musikschule unter David's Leitung die höheren Studien des Violinspiels zu machen. Schon nach Jahresfrist konnte er mit Erfolg als Solist im Gewandhauskoncert auftreten. Hierauf unternahm er eine Kunstreise in seine Heimath, die ihn nach Petersburg führte, von wo er 1860 nach Bremen als Koncertmeister berufen wurde. Nach zwölfjährigem Wirken daselbst ging er nach Nordamerika und übernahm das Koncertmeisteramt im Thomas'schen Orchester zu New-York.

Henry Schradieck, der Sohn eines Musikers in Hamburg, geboren daselbst am 29. April 1846, erhob sich zu so bedeutender Leistungsfähigkeit, daß er 1874 als Nachfolger seines Lehrmeisters David an dessen Stelle nach Leipzig berufen wurde. Aus dieser Stellung schied er freiwillig schon wieder 1882 aus, um sich vorzugsweise

dem Lehrfach zu widmen. Den ersten Unterricht erhielt Schradieck von seinem Vater, dann wurde er 1857 für ein Jahr Schüler Hubert Léonard's in Brüssel, worauf er von 1859—1861 noch die Lehre David's genoß. Seine Thätigkeit als selbstständiger Künstler begann er in Bremen, wo er 1863 den Koncertmeisterdienst versah. Weiterhin wirkte er bis 1868 als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Moskau, ging dann zur Übernahme des Koncertmeisteramtes nach Hamburg und vertauschte diesen Posten 1874 mit dem Leipziger. Im Jahre 1882 folgte er einem Rufe nach Cincinnati. Von Schradieck sind einige didaktische Violinkompositionen im Druck erschienen.

Der Holländer Johann Joseph David Naret-Koning wurde David's Schüler, nachdem er den vorbereitenden Unterricht des Violinisten Bunten in seiner Vaterstadt Amsterdam genossen. Während der Jahre 1859—1870 wirkte er als Koncertmeister in Mannheim, von wo er in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M. berufen wurde. Er ist am 25. Februar 1838 geboren.

Friedrich Hegar, geb. am 11. Oktober 1841 in Basel, bildete sich während der Jahre 1857—1861 auf der Leipziger Musikschule unter David's Anleitung zu einem gewandten Violinisten, war nach kurzer Wirksamkeit als Koncertmeister im Bilse'schen Orchester Musikdirektor in der elsässischen Fabrikstadt Gebweiler, und übernahm hierauf von 1863—1865 den Koncertmeisterdienst in Zürich, welchen er dann mit der Funktion eines städtischen Kapellmeisters und Direktors der Züricher Musikschule vertauschte. Durch rege, energievolle Thätigkeit hat er sich im Laufe der Jahre zu einem der angesehensten und einflußreichsten Künstler in der Schweiz emporgeschwungen.

Georg Julius Robert Heckmann, geb. in Mannheim am 3. November 1848, genoß dort zunächst den Unterricht Jean Becker's und Naret-Koning's, worauf er im vierzehnjährigen Alter Mitglied des Mannheimer Orchesters wurde. Der Wunsch, sich weiter zu vervollkommnen, führte ihn auf die Leipziger Musikschule, welche er von 1865—1867 besuchte. Während dieser Zeit war er David's Schüler. Von 1867—1870 versah er das Koncertmeisteramt

bei den Leipziger Euterpe-Koncerten, begab sich dann auf Reisen und übernahm 1872 für einige Zeit am Kölner Stadttheater die Stellung als Koncertmeister. Im Jahre 1891 wurde er als Koncertmeister nach Bremen berufen, doch erfreute er sich dieser Stellung nur kurze Zeit, denn am 29. November desselben Jahres starb er, auf einer Koncertreise in England begriffen, nach kurzem Krankenlager zu Glasgow. Heckmann hat sich ebensowohl als Solo- wie auch als Quartettspieler einen angesehenen, wohlverdienten Namen erworben.

Wir kehren zu den Schülern Ludwig Spohr's zurück, von denen zunächst

Franz Hartmann, geb. 29. Juli 1809 in Ehrenbreitstein, zu erwähnen ist. Er erlernte die Anfangsgründe des Violinspiels bei seinem Vater, der selbst Musiker und Mitglied des Orchesters in Coblenz war. Nachdem er sich unter Beihilfe anderer Fachmänner einen gewissen Grad von Tüchtigkeit erworben, vollendete er in den Jahren 1824—25 sein Studium in Cassel bei Spohr, der ein besonderes Wohlwollen für den strebsamen Jüngling an den Tag legte. Dann wandte er sich nach Hamburg und von dort nach Frankfurt am Main. Hier fand er durch C. Guhr Anstellung bei der ersten Violine im Stadtorchester. Im Jahre 1833 entzog ihn die Militärpflicht seinem Berufskreise. 1836 übernahm er die Funktionen des Koncertmeisters am Theater und bei den „Gesellschaftskoncerten" in Köln, neben denen er sich die Pflege des Quartettspiels angelegen sein ließ. Überdies war er bei der Kölner Musikschule als Lehrer des Violinspiels thätig. Ein typhöses Fieber raffte ihn am 6. April 1855 im kräftigsten Mannesalter dahin.

Spohr's Lieblingsschüler Jean Joseph Bott, der vielleicht wie kein anderer, wenigstens in früheren Jahren, die Spielweise seines Meisters in gewissen Beziehungen reproducirte, und von dem dieser an die Mozartstiftung in Frankfurt berichtete, daß er nie einen so fähigen Schüler gehabt als ihn, wurde am 9. März 1826 zu Cassel geboren. In früher Jugend schon erhielt er nicht nur Violin-, sondern auch Klavierunterricht von seinem Vater, einem Mitglied der kurfürstl. Kapelle, und entwickelte sich so schnell, daß man ihn als achtjährigen Knaben bereits öffentlich auftreten lassen konnte. Nun übernahm

Spohr seine weitere Ausbildung, zu der später noch die theoretische Unterweisung Hauptmann's kam. Als diesem die Leipziger Kantorwürde übertragen wurde, leitete Spohr gleichfalls die Kompositionsstudien Bott's. 1841 wurde Bott durch das Stipendium der Mozartstiftung ausgezeichnet, und nachdem er sich mannichfach als Koncertspieler von seltener Begabung bewährt hatte, wurde er 1848 zum Hofkoncertmeister und 1852 zum zweiten Hofkapellmeister in Cassel ernannt. Dennoch verließ er später seine Vaterstadt und übernahm 1857 die Direction der Meiningen'schen Hofkapelle, dann aber den Koncertmeister- und bald darauf auch den Kapellmeisterposten in der Hannover'schen Kapelle; seit 1878 pensionirt, lebte er eine Zeit lang in Magdeburg und ging dann nach Amerika. Bott hat mehrere Violinkompositionen veröffentlicht, doch sich auch in anderen Gattungen versucht und namentlich zwei Opern, „Der Unbekannte" und „Aktäa", geschrieben, die mehrfach zur Aufführung gelangten.

August Kömpel, einer der begabteren Violinisten der jüngeren Generation, welcher durch seine ausgezeichneten Anlagen Spohr's besondere Teilnahme erregte, wurde am 18. August 1831 im bairischen Orte Brückenau geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Im December 1840, also mit Beginn des neunten Lebensjahres, trat er in die Würzburger Musikschule ein. Nachdem er diese verlassen, kam Kömpel im Februar 1844 nach Cassel. Hier fand er einen Gönner in dem Amtsrath Lüdner, der ihm die nöthigen Subsistenzmittel gewährte, während Spohr ihm die Auszeichnung eines unentgeltlichen dreijährigen Unterrichtes gewährte. Nun war Kömpel so weit im Geigenspiel vorgeschritten, daß er mit Erfolg für sich allein weiter studiren konnte. Seine Tüchtigkeit verschaffte ihm auch bald eine Stellung: er wurde Mitglied der Casseler Hofkapelle, welcher er von 1849 bis zu Herbst 1852 angehörte. Während dieser Zeit benutzte er die Sommerferien dazu, um bei Ferd. David in Leipzig noch einige Studien zu machen. 1852 verließ Kömpel Cassel, um als Solist in die Hannover'sche Hofcapelle einzutreten. Dort war seines Bleibens bis 1861. Inzwischen unternahm er auch eine größere Kunstreise, die ihn über Frankfurt nach Brüssel, Paris und London führte. In allen diesen Städten koncertirte Kömpel mit bestem Erfolg.

Auf einer zweiten Reise, die er 1861 antrat, verweilte er längere Zeit in Holland und am Niederrhein als gern gesehener und beifällig aufgenommener Künstler. Auch im Leipziger Gewandhauskoncert ließ er sich hören. Diese und andere Erfolge als Solist bewirkten zu Anfang 1863 seine Berufung als Koncertmeister an den Weimaraner Hof. Im Sommer des Jahres 1884 wurde er pensionirt. Während seiner geschätzten Wirksamkeit in der thüringer Residenz machte er von Zeit zu Zeit kleinere und größere Koncertausflüge, die ihn u. A. im Winter 1866—1867 nochmals nach Paris führten. Er starb am 7. April 1891 zu Weimar.

Als Schüler Spohr's sind noch die Gebrüder Bargheer zu nennen.

Carl Louis Bargheer, ein gediegener Geiger, wurde am 31. December 1832 in Bückeburg geboren, wo sein Vater in der fürstlichen Kapelle zunächst als Oboebläser, dann aber als Musikmeister thätig war. Von diesem erhielt er mit Beginn des siebenten Jahres den ersten Unterricht nach Campagnoli's Violinschule. Von 1849—50 studirte er in Cassel unter Spohr's Leitung. Dieser empfahl ihn an die Detmolder Hofkapelle, in welcher er bei der ersten Violine eine feste Stellung fand. Der Fürst von Lippe-Detmold gewährte ihm bald darauf die Mittel, um noch für einige Monate nicht nur bei Ferd. David, sondern später auch noch bei Joachim in Hannover weiter zu studiren. Im Jahre 1860 wurde er von seinem fürstlichen Gönner zum Koncertmeister, und zwei Jahre später zum Hofkapellmeister ernannt. Bargheer hat sich auf mannichfachen Reisen als trefflicher Solist bewährt, und wirkte seit Auflösung der Detmolder Kapelle (1876) als Koncertmeister in Hamburg, weiterhin aber als Lehrer des Violinspiels. Sein jüngerer Bruder

Gustav Adolph Bargheer, geb. 21. Oktober 1840, erhielt gleichfalls von seinem siebenten Lebensjahre ab den Unterricht des Vaters, und dann für einige Zeit (1857—1858) auch denjenigen Ludwig Spohr's und Jos. Joachim's. Nach vollendeter Lehrzeit wurde er bei der ersten Violine in der Detmolder Kapelle angestellt, von wo er dem Ruf als Koncertmeister nach Münster folgte. Seit 1866 ist er als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Basel und zugleich als Koncertmeister thätig.

Neben der Casseler erhob sich zu eigenthümlicher Bedeutung die Wiener Schule. Es ist unzweifelhaft, daß Spohr auch auf sie nicht nur durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Wien, sondern auch durch seine Kompositionen einen gewissen Einfluß ausübte. Indessen war derselbe doch nicht stark genug, um eine von den Normen des Casseler Violinmeisters abweichende Richtung zu verhindern, die, wie schon früher bemerkt wurde, in einer vorwiegend virtuosen Tendenz beruhte. So zeigt die Wiener Schule in dieser, wie in mancher andern Beziehung den natürlichen Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich äußerlichem, wenn auch spirituellem, und norddeutschem ernstem, innerlich geartetem Wesen. Zwar bewegte sich Schuppanzigh durchaus noch innerhalb der Grenzen des gediegendsten Musikerthums, aber schon sein Schüler Joseph Mayseder, einer der vorzüglichsten Vertreter des Wiener Violinspiels zu Anfang dieses Jahrhunderts, verfolgte die Bahn, welche die dortige Schule eben kennzeichnet. Er repräsentirte sowohl als Komponist, wie auch als ausübender Künstler das zierlich elegante Genre. Demgemäß war seinen Leistungen ein salonartig brillantes und anmuthiges Wesen eigen. Energie der Tongebung und Empfindung, so wie kräftige Gegensätze blieben hierbei ausgeschlossen. Ausgezeichnetes soll der Künstler im reizvoll pikanten Vortrag Haydn'scher Quartette geleistet haben.

Mayseder's Spielweise läßt sich auch heute noch sehr deutlich aus seinen zahlreichen sorgsam gearbeiteten — es sind etwa 60 Werke im Ganzen von ihm gedruckt — Kompositionen erkennen. Sie bestehen nicht nur in Solostücken (Koncerten, Polonaisen, Rondo's und Variationen), sondern auch in Streichquintetten und -Quartetten, so wie Klaviersonaten mit Violinbegleitung. Für den Kammerstyl fehlte es dem Autor an Gedankenkraft, poetischer Inspiration und höherem Gestaltungsvermögen, während manche seiner, wenn auch genrehaften und großentheils veralteten Violinstücke sich ehedem durch ihre angenehme und sehr geigengemäße Wirkung großer Beliebtheit erfreuten.

Am 26. Oktober 1789 in Wien geboren, lebte Mayseder in gleichförmiger Weise seinem Berufe, ohne jemals als Koncertspieler gereist zu sein. Nur in Wien trat er als solcher auf, und zwar mit

ebenso ausdauerndem als großem Erfolge. Thatsächlich war er der bevorzugte Liebling des Wiener Publikums lange Zeit hindurch. In jüngeren Jahren gehörte er eine Zeit lang als zweiter Geiger zum Schuppanzigh'schen Quartett. Dann wirkte er als kaiserl. Kammervirtuos in den Orchestern des Stephans-Domes sowie des Hofoperntheaters, und versah schließlich den Koncertmeisterdienst der k. Kapelle. Sein Tod erfolgte am 21. November 1863.

Schuppanzigh's zweiter hier zu berücksichtigender Schüler, Joseph Strauß, geb. 1798 in Brünn, wandte sich 1821 nach Pest und Temesvar und 1824 nach Karlsruhe, wo er 1825 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Seit 1863 pensioniert, starb er am 1. December 1866.

Von Mayseder's Zöglingen seien hier genannt: Panofka, Wolff, Hafner, Adelburg, De Ahna und Hauser.

Heinrich Panofka, geb. am 2. oder 3. Oktober 1807 zu Breslau, gest. am 18. November 1887 zu Carlsruhe in Baden, befaßte sich frühzeitig mit der Violine, spielte schon als zehnjähriger Knabe öffentlich, genoß dann den Unterricht des aus der Rode'schen Schule hervorgegangenen Breslauer Koncertmeisters Karl Luge, trat wiederholt in Koncerten auf, und zog im Jahre 1824 nach Wien, um sich dort unter Mayseder's Leitung noch zu vervollkommnen. Zugleich genoß er den theoretischen Unterricht Hoffmann's. Nach dreijährigem Studium ließ er sich zu Wien mit glänzendem Erfolge im Redoutensaale hören. 1829 koncertirte er in München und Berlin. Im Jahre 1832 ging er nach Dresden, Prag und Wien und bereiste darauf Polen und die Provinz Schlesien. Nach einem abermaligem Aufenthalt in Berlin besuchte er Paris, wo er wiederholt als Koncertspieler auftrat. Dort wandte er sich dem Studium des Gesanges zu, welchem er sich dauernd mit größter Hingebung widmete. 1842 beabsichtigte er, mit Bordogni vereint, in Paris eine „Académie de chant des amateurs" nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie zu gründen, doch kam es nicht dazu. 1844 begab er sich zu mehrjährigem Aufenthalt nach London. Bald wurde er hier ein gesuchter Gesanglehrer. 1847 engagirte ihn der Impresario Lumley als Mitdirigent der italienischen Oper. Indessen hegte er den Wunsch, sich in Paris seßhaft

zu machen, was er auch im Jahre 1852 verwirklichte. Panofka veröffentlichte mehrere Studienwerke über Gesang und mancherlei Kompositionen, darunter solche für die Geige. Außerdem unternahm er die deutsche Übersetzung der Baillot'schen Violinschule. Neben seiner künstlerischen Thätigkeit war Panofka auch vielfach musikschriftstellerisch thätig, so namentlich als Mitarbeiter an R. Schumann's Musikzeitung.

Heinrich Wolff, geb. 1. Januar 1813 zu Frankfurt am Main, wirkte seit 1838 als geschätzter Koncertmeister in seiner Vaterstadt. Den ersten Unterricht empfing er von einem holländischen Geiger Namens Binger in London, wohin seine Familie 1815 gezogen war. Nach Binger übernahm Spagnoletti, damals erster Violinist an der italienischen Oper zu London, die weitere Ausbildung Wolff's. Im Jahre 1824 kehrte dieser nach Frankfurt zurück, und vertraute sich der Lehre François Fémy's, eines Schülers Baillot's an, genoß aber darauf noch den Unterricht des Koncertmeisters Hoffmann. In der Komposition wurde Schnyder von Wartensee sein Lehrer. Vier Jahre später ging Wolff nach Wien, um auch bei Mayseder einen Kursus durchzumachen, und zugleich unter Seyfried's Anleitung im Kompositionsfache zu arbeiten. Wolff war weiterhin vielfach auf Kunstreisen.

Karl Hafner, geb. 23. November 1815 in Wien, war zugleich Jansa's Schüler und übte seine Kunst als Koncertmeister in Hamburg. Er starb dort im Januar 1861.

Seiner Lehre wurde Otto v. Königslöw theilhaftig, ein trefflicher, gediegener Spieler, der seit 1858 als Koncertmeister in Köln wirkte. Geboren zu Hamburg am 14. November 1824, erhielt er vom 7. bis 14. Lebensjahre den Unterricht seines Vaters, der sich, obwohl nur Liebhaber, als Schüler Andreas Romberg's sehr wohl auf das Violinspiel verstand. Hierauf wurde ihm die Unterweisung eines Spohr'schen Schülers, Namens Pacius, zu Theil, und endlich noch für einige Zeit diejenige Hafner's. Während eines längeren Aufenthaltes in Leipzig machte er theoretische Studien unter Hauptmann's Leitung. Vom Jahre 1846—58 war er auf Kunstreisen als Solospieler thätig. 1881 trat er infolge eines Armleidens, nachdem

er den Professortitel erhalten, von seiner Stellung als Koncertmeister zurück. Gegenwärtig lebt er in Bonn.

August, Ritter v. Adelburg, ursprünglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, geboren 1830, war von 1850—54 Mayseder's Schüler und machte sich auf einer Reise durch Deutschland als Violinvirtuos und Komponist bekannt. Er starb am 20. Oktober 1873.

Heinrich Karl Hermann De Ahna hatte zuerst Mayseder und hierauf Mildner im Prager Konservatorium zum Lehrer. Trotz erfreulicher Erfolge, die er bei seinem öffentlichen Auftreten vom zwölften Lebensjahre ab in Wien und anderen großen Städten errang, gab er die Musik auf und widmete sich der militärischen Laufbahn, indem er im Herbst 1851 in die österreichische Armee eintrat. 1853 zum Lieutnant befördert, betheiligte er sich als solcher am Kriege des Jahres 1859, kehrte dann aber doch wieder zur Kunst zurück. Nachdem er Deutschland und Holland bereist hatte, fand er 1862 Anstellung bei der ersten Violine in der Berliner Hofcapelle, welcher er seit 1868 als Koncertmeister angehörte. Ein Jahr später wurde er auch zum Lehrer an der Hochschule für Musik ernannt. De Ahna ist am 22. Juni 1835 in Wien geboren. Als Solist hat er lohnende Anerkennung gefunden. Für seine gute künstlerische Gesinnung spricht selbstredend der Umstand, daß er im Joachim'schen Quartett die zweite Violine übernahm. Er zeigte dadurch in nachahmenswerther Weise, daß ihm die Sache, welche er mit vertrat, höher stand, als das persönliche Interesse. De Ahna starb am 1. November 1892.

Miska Hauser, geb. 1822 in Preßburg, gest. am 8. December 1887 in Wien, eignete sich vorzugsweise die elegante und gefällige Manier seines Lehrmeisters Mayseder an. Sein geschmeidiger, doch kleiner Ton war von sauberem Schliff, und die Intonation ließ nichts zu wünschen übrig. Er gehörte der virtuosen Richtung an, beutete dieselbe jedoch vorzugsweise nach Seite des anspruchslos gemüthlichen Salongenre's aus. Hauser hat große Weltreisen gemacht. Außer Europa bereiste er nicht nur Amerika, sondern auch Australien. Seine transatlantischen Erlebnisse sind von ihm unter dem Titel „Wanderbuch eines Virtuosen" veröffentlicht.

Hauser war zeitweilig auch Zögling Böhm's, des tonangebenden Meisters der Wiener Schule im gegenwärtigen Jahrhundert.

Joseph Böhm, geb. 4. April 1795 zu Pest, wuchs nicht unter den Einflüssen der von ihm vertretenen Wiener Schule auf, sondern genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und dann den Rode's. Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt. 1816 besuchte Böhm Wien und spielte mit entschiedenem Beifall im Burgtheater während der Zwischenakte. Weiterhin begab er sich mit dem Pianisten Peter Pixis zu Koncerten nach Italien, kehrte aber dann nach Wien zurück und trat dort häufig auf, veranstaltete auch regelmäßige Quartett-soiréen. Im Jahre 1827 stellte er jedoch seine öffentliche Wirksamkeit ein und widmete sich ganz dem Lehrfach. 1821 erfolgte seine Anstellung in der Hofkapelle, nachdem er 1819 schon als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium einen Wirkungskreis gefunden hatte. Diese Thätigkeit gab er 1848, seinen Platz aber in der Hofkapelle 1868 auf. Von 1823—25 bereiste er als Koncertist Deutschland und Frankreich. Am 28. März 1876 starb er. Über sein Spiel findet sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1820, S. 789) folgende Bemerkung: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applikaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntnis der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm". Wie Treffliches er auch geleistet haben mag, sein größerer Ruhm gründet sich darin, der musikalischen Welt einige ausgezeichnete Violinspieler gegeben zu haben, unter denen

Joseph Joachim obenan steht. Dieser in seiner Art einzige Künstler, geboren am 28. Juni 1831 in Kitse nahe bei Preßburg, besuchte frühzeitig (1838) die Wiener Musikschule und wurde hier Böhm's Schüler, nachdem er schon in Pest bei dem dortigen Koncertmeister Szervaczinski Unterricht erhalten hatte und unter dessen Assistenz öffentlich aufgetreten war. Als neunjähriger Knabe spielte er dann gemeinschaftlich mit drei anderen Jugendgenossen, unter denen

die Gebrüder Helmesberger waren, die Quartettkoncertante von L. Maurer in einem Koncerte zu Wien.[1]) Im Herbst 1843, also in einem Alter von zwölf Jahren, kam er ausgestattet mit einer musterhaft durchgebildeten Technik nach Leipzig und trat dort in einem Koncert der Sängerin Viardot-Garcia auf. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der sogleich ein lebhaftes Interesse für den äußerlich unscheinbaren Knaben gewann, gewährte ihm die Auszeichnung, bei seinen Vorträgen selbst die Klavierbegleitung zu übernehmen. Joachim's musikalische Zukunft war hiermit entschieden. Der feinsinnige Schöpfer der Sommernachtstraummusik zog den Kunstjünger in seine Nähe, und im häufigen Verkehr mit ihm und anderen vorzüglichen Künstlern Leipzigs gewann Joachim während der folgenden Jahre eine höhere künstlerisch ästhetische Bildung, die sein geistiges Wesen aufs Glücklichste entwickelte und ihm eine dem Virtuosen-Standpunkte durchaus entgegengesetzte gediegene Richtung gab. Mit anhaltendem Eifer wurden von ihm neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien betrieben. Trotzdem fand er Zeit zu häufigen Koncertausflügen nach den Hauptstädten Norddeutschlands so wie nach England. In der Kompositionslehre war er Hauptmann's Schüler, im Violinspiel empfing er hin und wieder Ferdinand David's Rath. Doch beschränkte sich dies auf einige Zusammenkünfte, bei denen Joachim neu einstudirte Koncertstücke vorspielte, um David's Urtheil zu hören. Von einem eigentlichen Violinunterricht war hierbei um so weniger die Rede, als Joachim eines solchen im Grunde nicht mehr bedurfte. Er ist also nicht als Schüler David's zu betrachten, für den er selbst sich auch keineswegs ausgiebt. Von wichtig eingreifender Bedeutung waren dagegen die Beziehungen zu Mendelssohn, so wie die Gesammteinflüsse der damaligen reichbewegten musikalischen Atmosphäre Leipzigs. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn Joachim bei seinem seltenen Talent bald zu einer außerordentlichen Erscheinung heranreifte.

Im Oktober 1850 verließ Joachim Leipzig, wo er auch eine Zeitlang als Vicekoncertmeister im Orchester thätig gewesen war, um auf

1) Ed. Hanslick: Gesch. d. Concertwesens in Wien, S. 343.

Franz Lißt's Veranlassung als Koncertmeister in die Weimar'sche Kapelle zu treten. Nach dreijährigem Zeitraum gab er diesen Wirkungskreis auf, um einen gleichen in der Hannover'schen Kapelle zu übernehmen. Doch bald wurde er von dem Koncertmeisterdienst entbunden und mit dem Titel eines Koncertdirektors zum Leiter der Hofkoncerte ernannt. Durch die folgenreichen Ereignisse des Jahres 1866 löste sich dies Verhältnis. Mit der sich nun günstig darbietenden Gelegenheit, Joachim für Berlin zu gewinnen, wurde sogleich die Idee verbunden, den Künstler mit dem Titel eines Professors als Direktor an die Spitze der 1868 eröffneten Hochschule für Musik zu stellen. In seinem neuen Wirkungskreis entfaltete Joachim eine höchst ersprießliche Wirksamkeit nicht nur als Lehrmeister, sondern auch insbesondere als Dirigent. Die unter seiner Leitung stehenden Vokal- und Instrumentalkoncerte der Hochschule sind als musterhaft anerkannt. Aber auch auswärts, und namentlich auf Musikfesten in Bonn und Düsseldorf hat Joachim dirigirend zur Ehre der Kunst gewirkt.

Joachim erhob sich auf die Höhe seiner vollen Leistungsfähigkeit mit dem Eintritt in das männliche Alter. Schon im Jahre 1853 durften wir in Betreff seines Auftretens als Solospieler beim Niederrheinischen Musikfest[1]) von ihm sagen, daß er „durch die ganz und gar meisterhafte, vielleicht bis jetzt unerreicht dastehende Reproduktion des Beethoven'schen Violinkoncertes alle Gemüther in die tiefste Bewegung setzte, und daß er zum Höchsten in seiner Kunst berufen sei". Bei seinem im November 1860 erfolgten Auftreten in Dresden veranlaßte er folgende Kundgebung:[2]) „Joachim's unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahrhafte Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers, mit Beziehung auf unsere Gegenwart natürlich. Weniger kann und darf man nicht von ihm sagen, aber auch nicht mehr, und es ist genug. Was aber diesen ersten aller lebenden Violinisten außerdem so hoch über das jetzige Virtuosenthum, nicht bloß seiner

---

1) Signale f. d. mus. Welt (Jahrg. 11, Nr. 25).

2) Der Verf. d. Blätter erlaubt sich hier, wie schon vorhin, seine eigenen Worte anzuführen. (S. Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg. vom Jahre 1860, Nr. 92.)

Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, — ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die, vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, immer nur ihr langweiliges „Ich" zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten".

Unzweifelhaft ist es, daß Joachim durch die bezeichnete Richtung auf den größten Theil der Solospieler Deutschlands einen sehr maßgebenden Einfluß ausgeübt hat. Mehr und mehr hat sich seit seinem rühmlichen Vorgange in den sogenannten Virtuosenkoncerten eine gediegenere Tendenz hinsichtlich der Wahl des Darzustellenden Bahn gebrochen.

Joachim ist als ausübender Künstler stets bedeutend geblieben, ja, sein geistiges Wesen hat sich mit den reiferen Mannesjahren noch wesentlich geklärt und vertieft. In der unvergleichlichen Wiedergabe der klassischen Meisterwerke ist er nach wie vor noch immer einzig und unerreicht: er hat in der That keinen ebenbürtigen Rivalen. Mag er nun das, von ihm im reproduktiven Sinne neu geschaffene Beethoven'sche oder das Mendelssohn'sche Koncert, mag er eines der Spohr'schen Koncerte[1]) oder ein Bach'sches Musikstück vortragen, überall giebt er, der Eigenartigkeit jedes Meisters gerecht werdend, das Vollkommene. Und eben so Großes leistet er im Quartettspiel. Die harmonische Ineinsbildung aller für die vollendete Darstellung des musikalisch Schönen erforderlichen Eigenschaften besitzt er in einem Maße, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Wenn Joachim's Spiel in den sechziger Jahren gelegentlich den Eindruck machen konnte, als ob er einer weicheren und überwiegend zart geglätteten Ausdrucksweise den

1) Joachim spielte Spohr schon Mitte der vierziger Jahre, — wenn ich nicht irre im Sommer 1846) — dessen Emoll-Koncert in einem improvisirten Gewandhauskoncert so vollendet vor, daß ihm die wärmste Anerkennung des Altmeisters der Geige zu Theil wurde.

Vorzug vor der ihm eigenen elastisch schwungvollen Geistesfrische gegeben hätte, so war dies eine nur vorübergehende Erscheinung, welche sehr bald wieder überwunden wurde. Das Wesen seines Geistes prägt sich am Entschiedensten in der Behandlung des Cantabile aus. Es ist bei großer Wärme durch einen romantisch-lyrischen, von leiser Träumerei angehauchten Zug charakterisirt. Daher vermag er Stücke, wie z. B. das Adagio in Beethoven's Violinkoncert, ebenso unnachahmlich als hinreißend wiederzugeben. Keineswegs ist indeß damit ein Mangel an gesunder, kräftiger Männlichkeit verbunden. Doch diese letztere giebt sich mehr in einem sinnigen, von mildem Ernst erfüllten Tone kund als in stürmisch entfesselter Leidenschaft. Alles trägt hier, bei maßvoller Haltung, den Stempel edelsten Gefühlsausdruckes.

Aber auch im Allegro ist Joachim's Spiel von vollendeter Beherrschung und Schlagfertigkeit, wobei ihn eine nervig intensive, und dabei doch für die zartesten Nüancen ergiebige Tonbildung wesentlich unterstützt. In poetischer Durchdringung des Einzelnen weiß er die Gegensätze des Kunstwerkes harmonisch so zusammenzufassen, daß ein einheitlich geschlossenes, vom Schwunge eigenthümlich gehobener Begeisterung getragenes Ganze zur Erscheinung gelangt. Nie hat Joachim trotz mannichfaltigster Farbengebung und reichster Nüancirung zu Extravaganzen sich hinreißen lassen: tiefe Einsicht und Divinationsgabe, die ihn zu getreuer Interpretation der Tonschöpfungen unserer großen Meister in seltenem Maße befähigen, führten ihn sicher an der Klippe willkürlicher oder subjektiv eigenwilliger Auffassungsweise vorüber, ohne daß er dabei nöthig gehabt hätte, seine Individualität zu verleugnen. Besonders charakteristisch für sein Spiel ist die schön beherrschte Ruhe, das gleichmäßig Gehobene einer stets vornehmen Gefühlsweise, sowie jene Ungezwungenheit und Einfachheit des Ausdrucks, die das untrügliche Merkmal höchster künstlerischer Vollendung bildet. Solche Eigenschaften verbürgen den mühelos ungetrübten Genuß, von dem nichts abzurechnen bleibt.

Überall, wo Joachim noch erschien, schlugen ihm freudig erregt die Herzen seiner Zuhörer entgegen. Reichste Lorbeeren sind ihm

gespendet worden. Er hat sie zu keiner Zeit gesucht, weil er ihrer nicht bedurfte. Stets vielbegehrt, konnte er sich doch niemals zu jenem Virtuosen-Wanderleben entschließen, welches früher oder später immer zerstreuend und ernüchternd wirkt. Er zog es, ohne sich der weiteren Öffentlichkeit zu entziehen, vor, seine Koncertreisen, die ihn neuerdings auch nach Rußland und Italien führten, auf ein gewisses Maß zu beschränken, um sich einerseits die für Ausübung seines hohen Berufs erforderliche künstlerische Sammlung und Weihe zu bewahren, und andererseits, um sich dem heimischen Wirken ungeschwächt widmen zu können, in welchem er einen wichtigen Theil seiner Lebensaufgabe erkennt. Eine Ausnahme davon macht seine seit den vierziger Jahren alljährlich regelmäßig wiederkehrende Betheiligung an der Londoner Koncertsaison, ein fest gegründetes Verhältnis, welches für die Beständigkeit der unserem Meister auch in England allgemein entgegengebrachten Verehrung spricht. Ein äußeres Zeichen für die letztere ist die, von der Cambridger Universität ihm verliehene Doktorwürde.

Von seinen Kompositionen hat Joachim bis jetzt nicht viel der Öffentlichkeit übergeben. Sie bestehen in den Ouverturen zu „Hamlet" und „Demetrius", in einer „elegischen Ouverture", ferner in einer „Scene der Marfa" aus „Demetrius" für Altsolo und Orchester, einigen Märschen, Fantasiestücken für Geige und Klavier, sowie in zwei Violinkoncerten. Von diesen ist das sogenannte „ungarische" das bedeutendere. Außerdem erschienen von ihm in neuerer Zeit im koncertirenden Styl gehaltene Violinvariationen mit Orchesterbegleitung, welche bei sorgsam gewählter und geistreicher Gestaltung ebenso die edle Richtung des Künstlers offenbaren, wie die übrigen vorgenannten Kompositionen. Wirken sie auch trotz eigenartiger und geistig bedeutsamer Züge nicht gerade mit zündender Kraft, so zeugen sie doch, in ihrer Totalität betrachtet, von einem ungewöhnlich hohen Streben, welches zu ehrender Anerkennung auffordert.

Joachim's unschätzbare Verdienste um die Kunst des Violinspiels in unserer Gegenwart finden ihre Ergänzung in dem von ihm mit unermüdlicher Hingebung ausgeübten Lehramt. Ihm fiel nicht allein die Mission zu, die Berliner Schule in bedeutsamster Weise von Neuem zu beleben, sondern zugleich die noch schönere Aufgabe, im

Geiste Spohr's für die von demselben geschaffene deutsch-nationale Schule auf das Erfolgreichste thätig zu sein, wozu ihn außer einem seltenen pädagogischen Talente seine ernste und tiefe Kunstauffassung ganz besonders befähigt.

Von seinen zahlreichen Zöglingen, die aus allen Weltgegenden herbeikamen, um seiner Lehre theilhaftig zu werden, nennen wir der Altersstufe nach zunächst:

F. Fleischhauer, geb. am 24. Juli 1834 zu Weimar, seit 1865 Hofkoncertmeister in Meiningen. Anfangs der fünfziger Jahre genoß er Joachim's Unterricht während dessen Wirksamkeit in Weimar. Weiterhin war noch für einige Zeit Ferd. Laub sein Lehrer. Nach beendetem Studium trat F. in die Weimaraner Kapelle, wurde dann 1860 als Solospieler nach Aachen, und fünf Jahre später nach Meiningen berufen, wo er noch wirkt und in besonderer Schätzung steht.

Sodann ist zu erwähnen: Richard Himmelstoß, geb. 17. Juni 1843 in Sondershausen, wo sein Vater der Hofkapelle als erster Klarinettist angehörte. Im achten Lebensjahre begann der Violinunterricht bei dem Koncertmeister Uhlrich. Er währte etwa bis zum 15. Jahre. Hierauf trat Himmelstoß als Hofmusikus in die fürstliche Kapelle seiner Vaterstadt. Auf Fürsprache des Kapellmeisters Marpurg, welcher in den sechziger Jahren als Dirigent in Sondershausen fungierte, erhielt H. ein Stipendium, welches er dazu benutzte, auf fünf Monate nach Hannover zu gehen, um unter Leitung Joachim's sich zu vervollkommnen, der sich für das Talent des Jünglings lebhaft interessirte und ihn in jeder Weise förderte. Hierauf trat H. wieder in seine frühere Stellung als Kammermusikus. Durch Max Bruch, welcher 1867 das Kapellmeisteramt in Sondershausen übernahm, wurde er veranlaßt, im Frühjahr 1870 nach Berlin zum Besuch der Hochschule für Musik zu gehen. Er wurde hier zum zweiten Mal Joachim's Schüler, der ihn nach 9 Monaten schon mit dem Zeugnis der Reife entlassen konnte. Im nächsten Jahre (Herbst 1871) wurde er von Bernhard Scholz als Koncertmeister für den Orchester-Verein in Breslau gewonnen. In dieser Stellung ist er bis jetzt geblieben. Himmelstoß gehört als Solo-Geiger der gediegenen Richtung an, und ist auch als Quartettspieler tüchtig.

Joseph Ludwig, ein Bonner Kind, geb. am 6. April 1844, besuchte zunächst die Kölner Musikschule vom April 1859 bis September 1863 und wurde dann während der beiden folgenden Winter Joachims's Schüler. 1869 nahm Ludwig seinen Aufenthalt in London, wo ihm im folgenden Jahre die bis dahin von Leopold Jansa bekleidete Professur des Violinspiels an der Londoner „Academy of Music" übertragen wurde. Der strebsame Künstler gewann sehr bald große Beliebtheit als Lehrmeister, nicht nur in dem genannten Institut, sondern auch in angesehenen Privatkreisen. Seit einer Reihe von Jahren veranstaltet Ludwig, der ein vorzüglicher Quartettspieler ist, regelmäßige Kammermusiksoiréen, in denen vorzugsweise die letzten Streichquartette Beethoven's zu Gehör gebracht werden.

Ludwig ist ein feinsinniger Violinist, der eben so sehr mit künstlerischem Verständnis und durchgebildetem Geschmack, wie mit edelem, und dabei natürlichem Ausdruck die Werke der klassischen Meister darzustellen weiß.

Der Schweizer Karl Jahn, geb. 29. August 1846 in Bern, erhielt den ersten Violinunterricht vom Musikdirektor Edele und setzte denselben neben dem Studium der Theologie, welche er anfänglich zu seinem Beruf erwählt hatte, unter Anleitung des Koncertmeisters Gerhard Brassin fort. Theoretischen Unterricht empfing er vom Musikdirektor Adolph Reichel.

Da die Neigung zur Musik sich nach und nach bei Jahn überwiegend geltend machte, gab er das theologische Studium, dem er schon einige Semester hindurch obgelegen hatte, auf, und widmete sich ganz der Kunst. Dieser Entschluß wurde zugleich Veranlassung, 1870 die Hochschule für Musik in Berlin zu besuchen, um zunächst De Ahna's, dann aber Joachim's Lehre theilhaftig zu werden.

Nachdem durch den Fortgang Brassin's die Koncertmeisterstelle in Bern vakant geworden war, wurde dieselbe Jahn übertragen, der zugleich auch Lehrer des Violinspiels an der dortigen Musikschule ist.

Sein Landsmann Karl Courvoisier, geboren in Basel am 12. November 1846, machte seine Studien seit 1867 in Leipzig und auf der Berliner Hochschule, wo er Joachim's Lehre genoß. Zeitweilig lebte er dann als Violinlehrer in Berlin und Frankfurt am

Main. 1875 ließ er sich in Düsseldorf nieder, wo er außer der Lehrthätigkeit als Dirigent wirkte. Courvoisier machte sich durch eine schätzbare pädagogische Schrift „Die Violin-Technik“ bekannt, welche durch Nachdrucksausgaben in England und Schweden weitere Verbreitung gefunden hat. Er besitzt ein ausgesprochenes Lehrtalent für sein Instrument, bethätigt sich aber auch selbst als Spieler und ist überdies in der Tonsetzkunst wohlerfahren. Neuerdings hat er eine vortreffliche Violinschule herausgegeben.

Fritz Struß, geb. 28. November 1847 in Hamburg, hatte zuerst bei einem Violinspieler seiner Vaterstadt, Namens Unruh, von 1854—1857 Unterricht. Da er ein der Ausbildung werthes Talent zeigte, seine Eltern ihrer beschränkten Lage halber indessen nichts für sein weiteres Studium zu thun vermochten, so war er auf das Wohlwollen Anderer angewiesen. Durch freundliche Fürsprache August Wilhelmj's nahm sich der Sangesmeister Stockhausen seiner an und gab ein Koncert zu Gunsten des jungen Struß, wodurch dieser die Mittel zu weiterem Fortkommen gewann. Zunächst wurde nun Auer, welcher 1865 als Koncertmeister nach Hamburg kam, für ein Jahr sein Lehrer. Dieser empfahl ihn an Joachim, und so wurde Struß schließlich auch noch während der Sommermonate des Jahres 1866 Schüler dieser Meisters. Nach beendetem Studium fand Struß im Herbst desselben Jahres Anstellung in der Schweriner Hofkapelle, welche er im Herbst verließ, um der Berufung nach Berlin als königl. Kammervirtuos Folge zu leisten. Im Jahre 1887 wurde er zum königl. Koncertmeister ernannt. Struß hat sich auch als Komponist bethätigt, und ein von der Kritik mit Beifall aufgenommenes Violinkoncert veröffentlicht.

Georg Häuflein wurde am 17. März 1848 in Breslau geboren, war von 1862—1865 Schüler David's im Leipziger Conservatorium und wurde hierauf während der Jahre 1866—71 als russischer Kammermusiker Mitglied des Orchesters der italienischen Oper zu Petersburg. Der Wunsch, sich noch weiter auszubilden, führte ihn nach Ablauf dieser Zeit zu Joachim, unter dessen Leitung er drei Jahre studirte. Seine vortrefflichen Leistungen verschafften ihm 1874 die Anstellung als Koncertmeister am königl. Theater in Hannover.

Eine ebenso ausgezeichnete wie originelle Erscheinung in der Reihe der heutigen Violinisten ist Richard Barth, geboren am 5. Juni 1850 zu Groß-Wanzleben in der Provinz Sachsen. Dieser Künstler hatte nämlich in jungen Jahren, nachdem ihm bereits von seinem Großvater, einem Musiker, Violinunterricht ertheilt worden war, das Unglück, sich beim Fallen mit den Scherben einer Tasse so am Mittelfinger der linken Hand zu verletzen, daß derselbe nach erfolgter Heilung steif und zum Spielen vollständig unbrauchbar blieb. Da er trotzdem mit größter Beharrlichkeit den Wunsch kundgab, das Violinspiel wieder aufzunehmen, so kam sein Großvater auf den Einfall, ihn links spielen, d. h. die rechte Hand für das Griffbrett und die linke zur Bogenführung benutzen zu lassen. Der Versuch gelang, und nach einiger Zeit erhielt Barth den Koncertmeister Beck in dem seinem Geburtsort nahegelegenen Magdeburg zum Lehrer.

Im Jahre 1863 ging Barth nach Hannover, um unter Leitung Joachim's sich weiter auszubilden. Nebenbei besuchte er das dortige Realgymnasium. Die Lehrzeit bei Joachim dauerte mit geringen Unterbrechungen bis zum Winter 1867. Nach Ablauf derselben erhielt er die Koncertmeisterstelle in Münster und 1882 diejenige in Crefeld. Gegenwärtig ist er Universitäts-Musikdirektor in Marburg.

Der Elsässer Adolph Stiehle, geb. am 19. August 1850 zu Mühlhausen, studirte in seiner Jugend unter Vieuxtemp's Leitung, den er auch auf mehreren Kunstreisen begleitete. Von 1863—1867 war er Schüler Hugo Heermann's in Frankfurt a. M., und während der Jahre 1869—70 und 1871—72 genoß er den Unterricht Joachim's auf der Berliner Hochschule für Musik. Nach absolvirter Studienzeit machte Stiehle Kunstreisen. Zunächst besuchte er London und dann Paris. In letzterer Stadt nahm er längeren Aufenthalt, welcher durch Kunstreisen in Frankreich und der Schweiz unterbrochen wurde. 1876 wandte er sich nach seiner Vaterstadt und übernahm dort die Leitung des Musikvereins Concordia, gab dieselbe aber schon nach einiger Zeit auf, um ausschließlich als Solist, Quartettspieler und Lehrer des Violinspiels thätig zu sein.

Heinrich Jacobsen aus Hadersleben, geb. 10. Januar 1851, bezog im 16. Lebensjahre die Leipziger Musikschule und wurde dort

Schüler F. David's, der sich mit Vorliebe seiner annahm, und ihm bald Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten gab. 1869 wurde Jacobsen bei der ersten Violine im Gewandhaus- und Theaterorchester angestellt. Hier war er drei Jahre thätig, worauf er einem Rufe der Herzogin von Anhalt-Bernburg als Solospieler und Leiter der Kammermusik an deren Hofe folgte. Dieser Wirksamkeit widmete J. sich zwei Jahre lang, zwischendurch größere Kunstreisen nach Dänemark u. s. w. unternehmend. Indessen hegte Jacobsen trotz der bis dahin erreichten Erfolge den Wunsch, sich noch weiter zu vervollkommnen, und so begab er sich 1873 nach Berlin, um Joachim's Schüler zu werden. Das Glück begünstigte ihn hierbei insofern, als ihm im Hinblick auf seine Leistungen ein zweijähriges Regierungsstipendium zuerkannt wurde. Durch die musterhafte Unterrichtsmethode seines Meisters angeeifert, regte sich während der neu aufgenommenen Studien alsbald in ihm die Idee, für die von Joachim gestiftete Schule durch Betheiligung am Lehrfache miteinzustehen. Mit großem Eifer gab er sich demselben hin, und nachdem er einige glückliche Resultate erzielt hatte, wurde er 1876 als Lehrer des Violinspiels für die Berliner Hochschule gewonnen, an der er seither unausgesetzt gewirkt hat.

Der neuerdings vielgenannte Violinist Waldemar Meyer, geb. zu Berlin am 4. Februar 1853, wurde von Joseph Joachim vier Jahre lang unentgeltlich unterrichtet und zu einem vorzüglichen Geiger herangebildet. In seinem zwanzigsten Lebensjahre schon fand er eine Anstellung in der Berliner Hofkapelle bei der ersten Violine. Diesen Platz verließ er mit Beginn des Jahres 1881, um sich durch Kunstreisen bekannt zu machen, nachdem er bereits vorher mit Pauline Lucca eine Koncertreise durch Deutschland unternommen hatte. Er fand dabei Gelegenheit, in den angesehensten Koncertunternehmungen Englands, Frankreichs und Belgiens mit günstigem Erfolg aufzutreten. Seine Leistungen thun sich bei großem, vollem und edlem Ton durch echt musikalisches Wesen, sowie durch warmblütige, lebensvolle Empfindung hervor. Auch fehlt es seiner Vortragsweise nicht an einem feineren charakteristischen Ausdruck.

Gustav Holländer, in der oberschlesischen Stadt Leobschütz

am 15. Februar 1855 geboren, erhielt den ersten Violinunterricht vom 6. bis zum 12. Lebensjahre bei seinem Vater, einem kunstgebildeten Dilettanten. 1867 trat er als Schüler Ferd. David's in die Leipziger Musikschule ein und zwei Jahre später als Zögling Joachim's in die Berliner Hochschule für Musik. Seine selbstständige künstlerische Wirksamkeit begann er im Hofopernorchester zu Berlin als Kammermusiker bei der ersten Violine. Dazu kam 1875 die Lehrthätigkeit in dem Kullak'schen Musikinstitut. Zur Aufgabe beider Stellungen wurde er im Oktober 1881 durch die Berufung als Koncertmeister und Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln veranlaßt. Holländer hat sich vielfach in der Öffentlichkeit, auch auswärts, als ein ungewöhnlich begabter Solovioliniſt von großer Gewandtheit und musikalischer Durchbildung gezeigt, und gleicherweise in der Ausführung von Kammermusik Treffliches geleistet. Schon während seiner Berliner Wirksamkeit veranstaltete er mit dem angesehenen Pianisten Xaver Scharwenka vielbeliebte Kammermusik-Aufführungen in der Singakademie, und gegenwärtig ist er an dem Kölner Streichquartett betheiligt.

Auch in der Violinkomposition bethätigte Holländer sich. Es sind von ihm mehrere gefällig ansprechende und wohlgesetzte Salonstücke im Druck erschienen.

Julius Blankensee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Westfalen geboren und besuchte von 1873—1877 die Berliner Hochschule als specieller Zögling Joachim's. Zwei Jahre später ging er nach Sondershausen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuosen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieser Stellung. Gegenwärtig ist er Koncertmeister am Stadttheater zu Nürnberg. Blankensee wird als ein sehr guter Violinist gerühmt, der in seinem Wirkungskreise allgemeine Anerkennung genießt.

Johann S. Kruse, der Sohn eines aus Hannover herstammenden und im Jahre 1851 nach Australien ausgewanderten Pharmaceuten, ist am 23. März 1859 zu Melbourne geboren. Das Violinstudium, welches er im 9. Lebensjahre begann, förderte ihn so schnell, daß er schon frühzeitig vielfach öffentlich auftreten konnte. 1876 begab er sich nach Deutschland, um noch weitere Studien unter

Joachim's Leitung zu machen. Dann übernahm er das Koncertmeisteramt beim Philharmonischen Orchester in Berlin. Im Jahre 1892 wurde er als Koncertmeister nach Bremen berufen.

Von ungewöhnlicher Begabung für das Violinspiel ist Richard Gompertz, geb. den 27. April 1859 in Köln. Neben dem Besuch des Gymnasiums bis zum vollendeten 17. Lebensjahre empfing er seit 1870 nacheinander den Unterricht Derckum's und O. v. Königlöw's. Dann war er drei Jahre lang Eleve der Berliner Hochschule und während dieser Zeit speciell Joachim's Schüler. Nachdem er in einigen größeren rheinischen Städten, wie Frankfurt, Köln, Bonn, Aachen und Elberfeld seine ersten, beifällig aufgenommenen Debüts als Solospieler gemacht, wurde er zum Lehrer und Koncertmeister an der „Cambridge University musical society“ ernannt. Doch entzog ihn dieser Stellung seine 1883 erfolgte Berufung zum Professor des Violinspieles an der neuerdings eröffneten, und unter dem Protektorat des Prinzen von Wales stehenden Musikschule am „Royal College of Music“ zu London. Gompertz ist ein talentvoller Spieler von vielseitiger musikalischer Bildung, der auch für das Kompositionsfach Anlagen hat.

Marie Soldat, im Besitz eines ausgesprochenen Geigentalentes, wurde am 25. März 1863 in Graz geboren und begann mit neun Jahren unter Eduard Pleiner's Leitung das Studium der Geige. Nachdem sie dann noch einen halbjährigen Kursus bei A. Pott durchgemacht hatte, ging sie nach Berlin und genoß vom Herbst 1879 bis zum Sommer 1882 Joachim's Lehre. Seitdem ist sie vielfach mit günstigem Erfolg in Koncerten aufgetreten. 1890 verheirathete sie sich, ohne doch der künstlerischen Thätigkeit zu entsagen.

Carl Prill, geb. am 22. Oktober 1864 zu Berlin, zeigte schon frühzeitig Talent und eine solche Vorliebe für die Musik, daß sein Vater, welcher Kapellmeister war, ihm bereits im Alter von sechs Jahren auf der Violine Anleitung gab. Daneben erhielt er vom Musikdir. Handwerg Klavierunterricht. Später genoß P. den Unterricht des Kammervirtuosen Helmich, sowie des Prof. Wirth, und sodann noch als Zögling der k. Hochschule für Musik denjenigen Joachims. Zugleich versah er das Amt eines Sologeigers in dem

Brenner'schen und Laube'schen Orchester. Auch war er von 1883—85 Koncertmeister in der Bilse'schen Kapelle. 1885 wurde ihm das Koncertmeisteramt in Magdeburg übertragen. Seit 1891 wirkt er in gleicher Eigenschaft mit Auszeichnung am Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester. Prill wird als ein Geiger erster Ordnung gerühmt, dem eine vollendete Technik und ein weittragender, schöner, modulationsfähiger Ton zu Gebote steht. Er leistet allen Berichten zufolge gleich hervorragendes im Solo- wie im Quartettspiel.

Die neuerdings in die weitere Öffentlichkeit getretene Violinistin Gabriele Wietrowetz, geb. 1866 zu Laibach, wurde 1878 in die Unterabtheilung der Violinschule des steirischen Musikvereins in Graz aufgenommen. Ihr Lehrer war zunächst der Violinist Geyer. In die Oberabtheilung des genannten Institutes versetzt, erlangte sie unter Leitung des verdienstvollen Koncertmeisters Casper während eines vierjährigen Kursus eine sorgfältig geschulte Technik, worauf ihr noch für längere Zeit Joachim's Unterweisung, namentlich in Betreff des Vortrages zu Theil wurde.

Unter den bemerkenswerthesten Schülern Joachim's sind außer den vorerwähnten noch zu verzeichnen: Willie Heß, gegenwärtig in London; Kummer aus Dresden in London; Miß Shinner, eine sehr anmuthige graziöse Spielerin, ebenfalls in London; Schiever in Liverpool; Moser aus Semlin; Pietro Melani aus Neapel, jetzt in Buenos Ayres, ein feinfühliger, auch im Vortrage klassischer Musik sich auszeichnender Geiger; Waldemar Tofte in Kopenhagen; Ernst Skalitzky, Joseph Kotek, Henri Petri, Koncertmeister in Dresden; Carl Haliř, J. Schnitzler in Rotterdam, sowie Tivadar Nachèz und Jenö Hubay.

Ueber die sechs ersten der Genannten sind nähere Nachrichten nicht vorhanden. Die Uebrigen werden, je nach ihrer Nationalität, in den folgenden Abschnitten Berücksichtigung finden.

Die nächst Joachim noch zu berücksichtigenden Schüler Joseph Böhm's sind: Ernst, Georg Hellmesberger, der ältere, Dont, Singer, Rappoldi, Ludwig Straus, Grün und Reményi.

Große Berühmtheit erlangte Heinrich Wilhelm Ernst. Bis zu einem gewissen Grade war er Nachahmer Paganini's, dem

er, mächtig angezogen durch die Eigenthümlichkeit des Italieners, längere Zeit nachreiste, um von seiner Kunst zu profitiren. Als Frucht davon ist der „Carneval de Venise“, jene pikante Burleske zu betrachten, in der gleichsam ein Kunstfeuerwerk des Virtuosenthums abgebrannt wird. Dies Effektstück ist hauptsächlich aus Reminiscenzen der Paganini'schen Spielweise zusammengesetzt, und so hatte der Italiener Recht, wenn er gelegentlich gegen Ernst äußerte: „Il faut se méfier de vous“. Ernst blieb jedoch keineswegs in der Richtung des „Karneval“ befangen. Er war auch edleren, obwohl nicht eben tiefen Regungen zugänglich. Sein höchst gewandtes und glänzendes, durch eine farbenreiche und sympathische Tongebung getragenes Spiel ließ ein heißblütiges Temperament erkennen, das sich aber mehr in stoßweisen Emotionen, als in einer gleichmäßig vertheilten Wärme und Schwunghaftigkeit kundgab. Ernst war eine von der Gemüthsstimmung durchaus abhängige Wallungsnatur; hieraus erklärt sich die Ungleichheit seiner Leistungen, welche eben so oft anziehender als unbefriedigender Art waren, denn nicht selten wurde die Wirkung seines Spieles durch das Mißlingen technischer Wagnisse und erheblicher Intonationsunsauberkeiten beeinträchtigt. Daß Ernst überwiegend der virtuosen Richtung huldigte, zeigen seine keineswegs gewöhnlichen, sondern vielmehr durch ein spirituelles Moment belebten Kompositionen, die überdies manche Seiten der Violine in charakteristischer Weise entfalten. Doch haben sie als Musikstücke keinen höheren Werth. Jedenfalls hatte der Künstler in der von ihm mit Vorliebe gepflegten Richtung vorzugsweise seine Erfolge zu suchen, denn sein Bestreben, sich durch den Vortrag klassischer Schöpfungen auch als guter Musiker zu legitimiren, war nicht durchaus erfolgreich. In gewissen Beziehungen vermochte er nicht die virtuose, auf den äußerlichen Effekt ausgehende Vortragsweise zu unterdrücken, wie er denn auch bei der Wiedergabe von Kammermusikwerken sich sogar erlaubte, willkürliche Verzierungen anzubringen. Seit seinem Jünglingsalter lebte Ernst meist auf Reisen, die ihn durch ganz Europa führten. Er wurde 1814 in Brünn geboren und starb am 8. Oktober 1865 in Nizza an einem Rückenmarksleiden.

Georg Hellmesberger, am 24. April 1800 in Wien

geboren, war zuerst Sopranist in der Hofkapelle und erhielt dann den ersten Violinunterricht von seinem Vater; weiter studirte er unter Förster's und Böhm's Leitung. 1828 trat er an Schuppanzigh's Stelle als Koncertmeister bei der Oper. Später wurde er Mitglied der kaiserl. Kapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Er hat einige Kompositionen veröffentlicht. Am 16. August 1873 starb er in Neuwaldegg bei Wien.

Sein ältester Sohn Georg, geb. 1828 zu Wien, den er selbst unterrichtete, bildete sich zu einem tüchtigen Violinisten aus, und bethätigte sich auch als Tonsetzer. Er wurde nach Hannover als Koncertmeister berufen, wo er schon 1853 starb.

Der jüngere Hellmesberger, mit Vornamen Joseph, geb. 3. November 1829, war gleichfalls Schüler seines Vaters und gelangte infolge bedeutender Leistungsfähigkeit zu hochangesehener Stellung in seiner Vaterstadt Wien. 1851 wurde er zum Lehrer am Konservatorium, sowie zum Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und 1860 zum Koncertmeister in der Hofkapelle ernannt. Das Lehramt am Konservatorium gab er auf, nachdem 1877 seine Ernennung zum Hofkapellmeister erfolgt war. Als Violinist hat sich Joseph Hellmesberger hauptsächlich im Quartettspiel ausgezeichnet. Es existiren mehrere Kompositionen von ihm im Druck. Sein Sohn, Namens Joseph, geb. 1855, ist seit 1878 Soloviolinist bei der Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium.

Jacob Dont, Schüler seines Vaters, so wie der Wiener Musikschule, bildete sich zu einem trefflichen Violinisten. Lange Zeit hindurch wirkte er als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium sowie als Mitglied der kaiserl. Kapelle. Er veröffentlichte mehrere vorzügliche Etüdenwerke, welche auch als Musikstücke höheren Anforderungen entsprechen. Er wurde in Wien am 2. März 1815 geboren, und starb dort am 18. November 1888. Ein sehr bemerkenswerther Schüler von ihm ist der Geiger

Leopold Auer, geboren am 28. Mai 1845 zu Veszprim in Ungarn. Den ersten Unterricht empfing er in der Pester Musikschule von Ridley Kohne. Von 1857—58 besuchte er das Wiener Konservatorium. Hier war Dont sein Lehrer. Eine Zeitlang erfreute er

sich dann noch Joachim's Anleitung in Hannover. 1863 wurde er Koncertmeister in Düsseldorf, 1866 in Hamburg. Dieses Amt hat er seit 1868 in der Petersburger Hofkapelle übernommen. Zugleich ist er Lehrer des Violinspiels an der Musikschule der kaiserl. Residenz. Auer ist ein Geiger von vorzüglichster Qualität. Sein Spiel vereinigt bei vollendeter Technik die Eigenschaften schöner, edler Tongebung und warmblütiger, gefühlvoller Ausdrucksweise in sich.

Edmund Singer, Koncertmeister in Stuttgart, wurde am 14. Oktober 1831 zu Totis in Ungarn geboren. Bevor er Böhm's Unterricht genoß, war er Schüler Ridley Kohne's in Pest. 1846 wirkte er als Soloviolinist am Pester Theater, und von 1853—61 war er Koncertmeister in Weimar; dann wandte er sich nach Stuttgart, wo er in gleicher Eigenschaft fungirt. Seinem Spiel ist glatte, geschmeidige Tonbildung und virtuos geschulte Technik eigen. Im Verein mit M. Seifriz gab er eine umfangreiche Violinschule heraus.

Eduard Rappoldi, geb. 21. Februar 1839 in Wien, hatte zum ersten Lehrer Leopold Jansa und genoß hierauf den Unterricht Böhm's. Im theoretischen Fach unterwies ihn Simon Sechter. Nach zurückgelegtem Studium trat Rappoldi ins Wiener Hofopernorchester, dem er von 1854—1861 angehörte. Von da ab bis zum Jahre 1866 war er Koncertmeister in Rotterdam und während des Zeitraumes von 1866—1870 nacheinander Dirigent in Lübeck, Stettin und Prag. Dann übernahm er ein Lehramt für Violine an der Berliner Hochschule bis zu seiner 1877 erfolgten Berufung als Hofkoncertmeister in Dresden. Rappoldi ist ein gewandter und künstlerisch einsichtiger Violinist.

Ein vorzüglicher Geiger von gediegener musikalischer Richtung ist Ludwig Straus, geboren am 28. März 1835 in Preßburg. Seine musikalische Bildung empfing er im Wiener Konservatorium, dem er von 1842—48 angehörte. Während der beiden ersten Jahre des Lehrkursus war er dort im Violinspiel Schüler Hellmesberger's; von da ab leitete Joseph Böhm seine Studien, der ihm in den Jahren 1850—51 auch Privatunterricht ertheilte. Im August 1859 wurde Straus als Koncertmeister nach Frankfurt a. M. berufen. Seine

Stellung am Theater gab er 1862, diejenige bei den Museumskoncerten dagegen im Herbst 1864 auf. Alsdann begab er sich nach London. Hier fand Straus bald einen seinem Talent entsprechenden Wirkungskreis, zunächst (im März 1865) als Koncertmeister bei der Philharmonic Society, dann in gleicher Eigenschaft bei den „New philharmonic Concerts". Außerdem wurde ihm die Leitung einer Klasse des Violinspiels an der „London Academy of Music" übertragen. Seine Leistungen sind durch sorgsamste, geistreiche Detailausführung gekennzeichnet.

Jacob M. Grün, geboren 13. März 1837 in Pest, war zunächst Ellinger's und dann Böhm's Schüler. Von 1861—65 fand er einen Wirkungskreis als Solospieler in der k. Kapelle zu Hannover, nachdem er vorher mehrere Jahre der Weimaraner Hofkapelle angehört hatte. Weiterhin unternahm er Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland und Ungarn. 1868 folgte er dem Rufe als Koncertmeister des kaiserl. Hofopernorchesters in Wien, und 1877 übernahm er neben dieser Stellung auch diejenige eines Violinprofessors am Wiener Konservatorium. Beide Ämter bekleidet er noch gegenwärtig.

Zu den ausgezeichnetsten Zöglingen der Wiener Schule zählt Arnold Josef Rosé, geboren am 24. Oktober 1863 in Jassy. Seine Übungen auf der Geige begann dieser hervorragende Künstler, welcher den allerersten Violinvirtuosen der Gegenwart beizugesellen ist, im 7. Lebensjahre. Mit zehn Jahren wurde er als Schüler ins Wiener Konservatorium aufgenommen. Sein Lehrmeister war dort der Professor Carl Heißler, unter dessen Leitung seine dreijährigen Studien einen so außerordentlich günstigen Fortgang nahmen, daß er während derselben zu dreien Malen den ersten Preis und schließlich die silberne Medaille von der Gesellschaft der Musikfreunde nebst dem Diplom der künstlerischen Reife erhielt. Im Frühjahr 1881 wurde Rosé eingeladen, in einem der Wiener Philharmonischen Koncerte Goldmark's Violinkoncert vorzutragen. Dieses Debüt hatte zur Folge, daß er bald darauf als erster Soloviolinist und Koncertmeister der k. k. Hofoper zu Wien engagirt wurde, eine Auszeichnung, die um so höher zu veranschlagen ist, als er noch nicht das 18. Lebensjahr

zurückgelegt hatte. Über jenes Auftreten berichtete Ed. Hanslick in der „Neuen freien Presse": „Der noch sehr junge Künstler bewältigte die gehäuften technischen Schwierigkeiten dieser Komposition (Goldmark's Violinkoncert) mit vollkommener Sicherheit und Ausdauer, dabei mit einem ruhigen, bescheidenen Anstande, der seine virtuose Leistung noch verschönte. In der That können wir von den zahlreichen jungen Geigern, die in den letzten Jahren hier koncertirt haben, keinen auf gleiche Höhe mit Herrn Rosé stellen. Die vollkommenste Reinheit der Intonation — dieses erste und unentbehrlichste Erfordernis — bewahrte Rosé selbst in den waghalsigsten Partien von Goldmark's Koncert. In allen Streicharten, Doppelgriffen und Sprüngen gleich gewandt, ebenso brillant in den höchsten Applikaturen, wie gesangvoll auf der G-Saite, im Vortrage gut musikalisch, natürlich und unaffektirt, gehört der junge Mann heute schon zu den tüchtigsten Virtuosen seines Instrumentes."

Im Jahre 1888 koncertirte R. mit günstigstem Erfolge in seinem Heimathlande Rumänien und 1889 in Deutschland, worauf er sich in Paris producirte. Bei den „Festspielen" in Bayreuth war er als erster Koncertmeister während der Jahre 1888, 1889 und 1891 thätig. — Neben seiner amtlichen Thätigkeit veranstaltete R. alljährig regelmäßig wiederkehrende, hauptsächlich der Pflege des Quartettspieles gewidmete Kammermusikabende in Wien.

Reményi findet bei Besprechung der ungarischen Violinspieler Berücksichtigung.

—

Eine der Wiener Schule verwandte Richtung lassen die Geiger erkennen, welche aus dem Prager Konservatorium hervorgingen. An demselben wirkte als Lehrer des Violinspiels zunächst Friedrich Wilh. Pixis, durch den die Traditionen der Mannheimer Schule, wenn auch nicht mehr in völlig reiner Weise, herzugebracht wurden. Die bekanntesten seiner Lehre entsprossenen Violinspieler sind außer seinem eigenen Sohne Theodor: Kalliwoda, Mildner, Dreyschock und Slawjk.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. am 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Musikschule Aufnahme und machte den vollen sechsjährigen Kursus derselben durch. Nach Beendigung seiner Studien wurde er als Violinist in das Orchester seiner Vaterstadt aufgenommen, dem er bis zum zweiundzwanzigsten Lebensjahre angehörte. Dann besuchte er München und hier wurde ihm die Direktion der Fürstenberger Kapelle in Donaueschingen angetragen, welche er erst kurz vor seinem Tode niederlegte. Dieses Amt und seine umfangreiche, doch für die Kunst wenig ergiebige Thätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jüngeren Jahren mit Geschmack und Gewandtheit zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violinkompositionen gehören der sogenannten Konversationsmusik an und gewähren heute keine Ausbeute mehr. Er starb am 3. December 1866 in Karlsruhe, wohin er sich nach seiner Pensionirung zurückgezogen hatte.

Mehr als Lehrer denn als ausübender Künstler that sich Moritz Mildner, geboren 1812 in dem böhmischen Orte Turnitz, hervor. Auch er verdankte seine musikalische Bildung der Prager Musikschule, an welcher er nach dem Tode seines Meisters Pixis als Professor des Violinspiels wirkte. Zugleich war er Koncertmeister des Theaterorchesters. Am 4. December 1865 erfolgte sein Tod.

Von seinen zahlreichen Schülern machten sich vor allen Ferdinand Laub, Julius Grunwald, Joh. Hřimaly, Bennewitz, Rebicek, Skalitzky und Zajic bekannt[1]).

Der erstere wurde am 19. Januar 1832 zu Prag geboren. Sein Spiel zeichnete sich durch eine glänzende, mit Bravour gehandhabte Technik aus, doch hing er sehr von momentanen Stimmungen ab, wodurch seine Leistungen von ungleicher Beschaffenheit waren. Gut disponirt, wußte er außerordentliche Wirkungen zu erzielen. Laub wurde, nachdem er Prag verlassen, von 1853—1855 Koncertmeister in Weimar. Von 1856—64 gehörte er der königlichen Kapelle in Berlin als Kammervirtuos an. Dann lebte er in Wien, und seit

1) Die vier Letztgenannten s. unter den Geigern slavischer Nationalität.

dem Herbst 1866 fand er in Moskau einen seinem Talente angemessenen Wirkungskreis als Koncertmeister und Lehrer an dem dortigen Konservatorium. 1874 mußte er eines körperlichen Leidens halber die Karlsbader Quellen aufsuchen. Er genas aber nicht, und starb schon am 18. März des folgenden Jahres in Gries bei Bozen. Laub veröffentlichte einige Violinkompositionen, von denen indessen nur eine Polonaise bekannter wurde.

Julius Grunewald trat, nachdem er das Prager Konservatorium besucht, 1851 ins Orchester des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin, zu dessen Koncertmeister er 1851 ernannt wurde. Zwei Jahre später erfolgte seine Berufung als Koncertmeister nach Köln. Hier starb er indessen bald in Folge einer abzehrenden Krankheit. Er galt für einen vorzüglichen Solospieler.

Raymund Dreyschock, jüngerer Bruder des bekannten Klaviervirtuosen, geboren am 20. August 1820 zu Zack in Böhmen, war seit 1850 zweiter Koncertmeister im Orchester und Lehrer des Violinspiels an der Leipziger Musikschule. Er starb infolge eines Gehirnleidens am 6. Februar 1869 in der Heilanstalt Stötteritz bei Leipzig.

Pixis' Sohn Theodor, geboren am 13. April 1831, empfing die erste Ausbildung von seinem Vater und begab sich 1846 nach Paris, um dort das Violinstudium bei Baillot fortzusetzen. 1850 wurde er nach Köln berufen, um dort an der Seite Hartmann's als Koncertmeister thätig zu sein. Nur einige Jahre bekleidete er dieses Amt, denn schon am 1. August 1856 erlag er einer tödtlichen Krankheit. Pixis war ein sorgsam geschulter Geiger von virtuoser Richtung.

In Betreff Slawjk's sei auf die weiterhin zu berücksichtigenden Violinisten Böhmens verwiesen.

Erwähnt möge hier noch werden, daß Franz Gläser, geboren am 19. April 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, gest. 29. August 1861 zu Kopenhagen, aus der Pixis'schen Schule hervorgegangen ist. Bekanntlich vertauschte er (1817) die Violine mit dem Dirigentenstab.

Mittelbar zur Prager Schule gehört der ausgezeichnete Geiger Richard Sahla, da er seine Ausbildung während eines vierjährigen Besuches des steiermärkischen Musikvereins durch den

Koncertmeister Ferd. Casper in Graz empfing, welcher ein Zögling Moritz Mildner's ist. Auf dem Klavier waren gleichzeitig seine Lehrer Cuno Heß und Hoppe, und in der Komposition Dr. Meyer (Remy). Sahla wurde am 17. September 1855 zu Graz geboren. Kaum hatte er das 7. Lebensjahr zurückgelegt, so erfolgte sein erstes öffentliches Auftreten als Solospieler in seiner Vaterstadt, wo er sich weiterhin noch zum Öfteren hören ließ. Wie Vorzügliches er schon damals leistete, beweist der Umstand, daß er von dem Institute, welches er besuchte, viermal durch Verleihung von Prämien ausgezeichnet wurde. Um sich noch weiter zu vervollkommnen, ging er nach Leipzig zum Besuche des dortigen Konservatoriums. Hier genoß er auf der Violine noch David's und Röntgen's Unterweisung, doch betrachtet er sich nicht als eigentlicher Schüler des ersteren, da er sich bereits im Besitze einer vortrefflich geschulten Technik befand, und hauptsächlich jenen Geigenvirtuosen nacheiferte, die in den Gewandhauskoncerten auftraten. In diesen Koncerten produzirte er sich dann, nachdem er bei seinem Abgange vom Konservatorium mit einem Preise gekrönt worden, zu Anfang 1873. Von 1875—76 versah S. das Amt des Koncertmeisters in Gothenburg. Während der Jahre 1878—80 gehörte er dem Wiener Hofopernorchester an. Bevor er aus diesem Künstlerverbande schied, errang er mit Paganini's Koncert, welches er in einer Musikaufführung für den Pensionsfonds des kaiserl. Hofopernorchesters vortrug, den glänzendsten Erfolg. Während der Jahre 1880—81 befand S. sich auf einer Koncertreise. Im Herbst 1882 wurde er zum königl. Koncertmeister am Hoftheater zu Hannover ernannt. Dort führte er sich mit Paganini's Koncert ein. Die „Signale" berichteten darüber: „Herr Richard Sahla errang einen für hiesige Verhältnisse beispiellosen Erfolg. Schon nach dem ersten Solo erhob sich starker Applaus, welcher sich zum Schlusse nach der von Herrn S. selbst komponirten, von Schwierigkeiten aller Art strotzenden Kadenz zu wahrem allgemeinem Enthusiasmus steigerte. Herr Sahla spielte außerdem noch das Andante aus dem 4. Koncert von Mozart und ein Capriccio von Fiorillo, und zeigte darin, daß er nicht bloß phänomenale Technik, sondern auch einen großen Ton und edle Wärme des Vortrags besitzt." In Hannover wirkte S. bis

1888, da dann seine Berufung zum Hofkapellmeister nach Bückeburg erfolgte. In dieser Stellung hat er sich als vorzüglicher Dirigent bewährt. Sahla's Spiel zeichnet sich durch musterhafte Bogenführung und Reinheit der Intonation, sowie durch leichte Beherrschung der schwierigsten Aufgaben und musikalisch künstlerische Haltung aus. An Violinkompositionen veröffentlichte er eine „Rêverie", eine Fantasie über Kärntner Volksweisen, eine „Rumänische Rhapsodie", und eine „Ballade" mit Klavierbegleitung. Außerdem gab er mehrere Lieder heraus.

Es sind noch mehrere deutsche Violinspieler des gegenwärtigen Jahrhunderts zu nennen, die mit den eben betrachteten Schulen in keinem nachweisbar direkten Zusammenhange stehen. Dieselben folgen hier in chronologischer Ordnung.

Franz Clement, nach Pohl's Angabe am 17. November 1780 in Wien geboren, studirte unter Anleitung seines Vaters und Kurweil's, Koncertmeister beim Grafen Grapulwich (auch Jarnowick wird als sein Lehrer genannt), und galt als ein musikalisches Wunderkind. Frühzeitig begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Kunstreisen. Als elfjähriger Knabe kam er nach London. Haydn und Salomon dirigirten hier seine in den Jahren 1791—92 gegebenen Koncerte. Die Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 7, S. 242 und 500) enthält folgende Urtheile über ihn: „Der Violinspieler Clement spielte ein Rode'sches Violinkoncert mit all' der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgängig an ihm bewundert und liebt; doch dürfte sein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Er überwindet die erstaunlichsten Schwierigkeiten mit einer ganz außerordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit". — „Clement ist ein Liebling des hiesigen Publikums und zwar mit vollem Rechte. Er spielt die Violine vortrefflich und ist in seiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freilich in seiner Art. Es ist nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones,

welche die Rode'sche[1]) und Viotti'sche Schule charakterisirt: aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äußerst liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die C. unstreitig unter die vollendetsten Violinspieler stellt. Dabei hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten nur spielt, und eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick verläßt".

Diesen letzteren Eigenschaften des Clement'schen Spieles entspricht vollkommen die Solostimme des Violinkoncertes, welches Beethoven für denselben komponirte, wie das in der kaiserl. Bibliothek zu Wien aufbewahrte Manuskript des besagten Kunstwerkes beweist. Dasselbe trägt die vom Meister herrührende eigenhändige Aufschrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro à Vienne. dal. L. v. Bthvn. 1806". Clement genoß des Vorzuges, diese bedeutende, zu den Juwelen der Violinlitteratur gehörende Tonschöpfung, die man eine Symphonie mit obligater Violine nennen könnte, am 23. December 1806 durch seinen Vortrag in die Öffentlichkeit einzuführen. Es ist unverkennbar, daß Beethoven die reiche, oft in hohen Lagen sich bewegende, höchst schwierige Figuration der Principalstimme mit besonderer Rücksicht auf Clement's Spielart setzte.

Clement huldigte keineswegs ausschließlich der gediegenen künstlerischen Richtung, sondern ließ sich nicht selten durch seine gewandte Technik zu virtuosen Extravaganzen hinreißen, die ihm lauten Tadel zuzogen. In einem Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1820 (S. 206) heißt es hierauf bezüglich: „Handelte es sich in der Musik nur um flüchtige, wie immer gestaltete Unterhaltung, so möchte Herrn Clement's Phantasiren hingehen, denn er gab uns viele erstaunliche Schwierigkeiten, gelungen besiegt, manche neue, gute Passagen zum Besten, über welche man vieles andere, z. B. das Herabstimmen der G-Seite um eine Quart, vergessen könnte. Aber die Kunst hat ihre Würde; wenn ihre Jünger selbst sie herabziehen,

1) Der Berichterstatter wußte offenbar nicht, daß Rode aus der Viotti'schen Schule hervorgegangen war.

dann geht es auch mit raschen Schritten in allem abwärts. Das große Publikum ist eigentlich ein Kind, zu welchem die Künstler sich wie erwachsene Menschen verhalten. Giebt man dem Kinde gute Beispiele, führt man in dessen Gegenwart keine unverständigen Reden, so wird das Knäbchen brav und gut gesittet; thut man das Gegentheil, so glaubt sich das Jungchen alles erlaubt, wird ungezogen und schlägt den Großen, der ihn zurecht weisen will, ins Gesicht .... Wehe thut es daher, wenn ein gebildeter Künstler, wie Herr C., dessen wahrhaft in jeder Hinsicht außerordentliche Gaben das Höchste, wenn er will, erreichen, vor das Publikum tritt, und statt Einen Gedanken zu fassen und auszuführen, nur einige Thematen fast ohne alle Verbindung vorführt, um endlich über den Schlußchor aus Blum's Rosenhütchen einige extemporirte Variationen zu spielen".

In Betreff der ungemeinen musikalischen Begabung Clement's berichtet Spohr, er habe von seinem Oratorium „Das jüngste Gericht" nach dreimaligem Hören so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung desselben mehrere große Nummern daraus, „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben". Spohr ergänzt diese Thatsache durch folgende Mittheilung: „Man erzählte sich damals in Wien, daß Clement die »Schöpfung« von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Klavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich kopirt. Er fand bei näherer Ansicht den Klavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte".

Clement war von 1802—1811 sowie von 1818—1821 Orchesterdirigent beim Theater a. d. Wien. In der Zwischenzeit versah er von 1813 ab vier Jahre hindurch das gleiche Amt am Prager Theater. Seine Wiener Stellung gab er 1821 auf, um mit der Catalani zu reisen, deren Koncerte er leitete. Dann kehrte er wieder nach Wien zurück. Von da ab gerieth er infolge seiner

unverständig haltlosen Lebensführung in mißliche Verhältnisse. Unter traurigen Umständen starb er am 3. November 1842. Von seinen Kompositionen erschienen mehrere im Druck.

Heinrich August Matthäi, geboren am 30. Oktober 1781 in Dresden, empfing hier seine erste musikalische Ausbildung und wurde im Jahre 1803 neben Campagnoli als Solospieler beim Leipziger Gewandhauskoncert angestellt. Zahlreiche Freunde und Gönner, die er sich dort bald durch seine künstlerischen und persönlichen Eigenschaften erwarb, gewährten ihm die Mittel, für längere Zeit nach Paris zu gehen, um unter Kreutzer's Leitung seine Studien zu vollenden. 1806 kehrte er in seine Leipziger Stellung zurück. Das dortige rege Musikleben bereicherte er durch Begründung regelmäßiger Quartettabende, die 1809 ihren Anfang nahmen. 1817 trat er endlich als Koncertmeister an Campagnoli's Stelle, nachdem dieser dem von Neustrelitz an ihn ergangenen Rufe als Musikdirektor Folge geleistet hatte. Am 4. November 1835 starb er. Einige von ihm veröffentlichte Violinkompositionen sind im Strome der Zeit spurlos untergegangen. Aus seiner Schule gingen die Violinspieler Fesca und Uhlrich hervor.

Friedrich Ernst Fesca, geboren zu Magdeburg am 15. Februar 1789, offenbarte schon in zartem Kindesalter bedeutende Anlagen zur Musik. Mit neun Jahren begann er das Violinspiel unter Leitung eines gewissen Lohse, welcher damals erster Violinist des Magdeburger Theaterorchesters war, und im elften Jahre konnte er bereits als Koncertspieler vor das Publikum seiner Vaterstadt treten. 1803 ging er nach Leipzig zum Koncertmeister Matthäi. Neben dem Violinstudium bei diesem Künstler genoß er den Kompositionsunterricht des Kantors an der Thomasschule, A. E. Müller. Im Jahre 1806 wurde er für die Oldenburger Hofkapelle, und 1808 für die Hofmusik des Königs Jérôme von Westfalen als Sologeiger engagirt. Letztere Stellung verlor er durch die politischen Ereignisse des Jahres 1813. F. ging nun auf einige Zeit nach Wien; dann trat er 1814 in die Karlsruher Hofkapelle, zu deren Koncertmeister er im folgenden Jahre ernannt wurde. Während seiner Wirksamkeit in der Hauptstadt Badens erkrankte Fesca an einem Brustleiden, von

dem sich vorher schon Anzeichen bemerklich gemacht hatten. Dasselbe steigerte sich im Frühjahr 1821 bis zu einem so hohen Grade, daß er in Schwermuth verfiel. Doch vermochte er trotz Allem noch thätig zu sein. Im Sommer des Jahres 1825 begab er sich zur Kur nach Ems. Scheinbar besserte sich infolge dessen sein Zustand, doch war es nicht von Bestand. Am 24. Mai 1826 unterlag er seiner verzehrenden Krankheit.

Fesca war ein fruchtbarer Tonsetzer von ungewöhnlicher Begabung. Die Mehrzahl der von ihm gelieferten Kompositionen bestehen in Kammermusikwerken. Überdies schrieb er zwei Opern, vier Ouverturen, drei Symphonien, mehrere kirchliche Werke und eine Reihe ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge. Von seinen Violinkompositionen wurden nur drei Potpourris veröffentlicht.

Uhlrich, welcher eine Zeit lang dem Leipziger Gewandhausorchester angehörte, dann als Koncertmeister nach Magdeburg ging und schließlich bis zu seinem Lebensende in gleicher Eigenschaft bei der Hofkapelle in Sondershausen wirkte, wurde am 12. April 1815 in Leipzig geboren, wo sein Vater Holzblas-Instrumentenmacher war, und starb am 26. November 1874 in Stendal unmittelbar vor einem Koncert, in welchem er auftreten sollte. Uhlrich war ein vortrefflicher Solo- und Quartettspieler, hochgeschätzt von Allen, die seine Leistungen kannten. Außerhalb seines Wirkungskreises hat er sich aber wenig hören lassen, da er es vorzog, ganz seinen amtlichen Obliegenheiten zu leben.

Einer seiner bemerkenswerthen Schüler ist Fritz Seitz, geboren am 12. Juni 1848 in Günthersleben bei Gotha. Nach Absolvirung der Schule beabsichtigte er sich der militärischen Laufbahn zu widmen, gab diese Idee aber auf, nachdem er den Feldzug von 1866 bei der Mainarmee mitgemacht hatte. Von Jugend auf mit der Geige beschäftigt, beschloß er, sich der Musik zu widmen, und ging deshalb im Herbst 1868 nach Sondershausen, um beim Koncertmeister Uhlrich, seinem nachmaligen Schwiegervater, sich dem höheren Violinspiel zu widmen. Eine Unterbrechung erlitten seine Studien durch den Krieg 1870, welcher ihn nöthigte, ein volles Jahr bei der deutschen Armee in Frankreich zuzubringen, und die Kämpfe von Beaumont und

Sedan, sowie die Belagerung von Paris mitzumachen. In die Heimath zurückgekehrt, nahm Seitz von Neuem das Studium der Violine auf und ging 1874 noch für einige Zeit nach Dresden, um der Lehre Lauterbach's theilhaftig zu werden. Dann war er bis zum Oktober 1876 Mitglied der Sondershausener Kapelle und Vicekoncertmeister, worauf er nach Magdeburg als Führer der Geigen im Stadttheaterorchester, sowie bei den dortigen Symphoniekoncerten berufen wurde. Zugleich stand er einem von ihm gegründeten Institut für Violinspiel vor. Im Jahre 1884 wurde Seitz als Hofkoncertmeister nach Dessau berufen.

Christian Urhan, geboren 16. Februar 1790 in Montjoie bei Aachen, erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater. Die Kaiserin Josephine, welche ihn 1805 hörte, nahm lebhaften Antheil an seinem Talent und gewährte ihm die Mittel, dasselbe in Paris weiter auszubilden. Er wurde dort namentlich Lesueur's Schüler in der Komposition. Die Gelegenheit, viele gute Künstler zu hören, förderte ihn auch im Violinspiel. Bald hatte er sich unter den pariser Geigern eine geachtete Stellung errungen. Mit besonderer Vorliebe widmete er sich nebenbei dem Studium der Viola d'amour, die er so geschickt zu behandeln wußte, daß Meyerbeer eigens für ihn das betreffende Solo in den „Hugenotten" (Akt 1, Scene 1) komponirte. Übrigens war er auch lange Zeit als Bratschist im Baillot'schen Quartett, so wie im Opernorchester thätig. 1823 trat er indessen in dem letzteren zur ersten Violine hinüber, bei der er später als Solospieler beschäftigt war. Zu gleicher Zeit versah er den Organistendienst bei der Kirche S. Vincent de Paule. Von seinen Kompositionen veröffentlichte er mehrere Kammermusikwerke.

Leopold Jansa, ursprünglich für die juristische Laufbahn bestimmt, wurde 1796 zu Wildenschwert in Böhmen geboren. Seit seiner Jugend trieb er das Violinspiel, in welchem ihm der Organist seines Heimathortes, Zizius, die erste Anleitung ertheilte. In Brünn fand er während des Schulbesuches Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und als er 1817 die Wiener Universität bezogen, ging er bald ganz zur Kunst über. Es wurde ihm nicht leicht, sich neben Mayseder und Böhm eine Stellung zu erringen,

doch sein Fleiß förderte ihn so weit, daß er mit Erfolg öffentlich aufzutreten vermochte. Im Jahre 1823 entfernte er sich von Wien, um in die braunschweiger Kapelle zu treten, doch schon ein Jahr später kehrte er nach Wien zurück und fand dort Anstellung in der kaiserl. Kapelle. 1834 wurde er Musikdirektor an der Universität. In der Öffentlichkeit war er von 1845 ab hauptsächlich als Quartettspieler thätig. Seit 1850 lebte er in London. Er begab sich dahin, weil er wegen seiner in der Themsestadt erfolgten Mitwirkung bei einem Koncert für die ungarischen Flüchtlinge aus der k. k. Kapelle entlassen worden war. Auf sein Gesuch wurde ihm vom Kaiser von Österreich ein Gnadengehalt bewilligt und zugleich die Erlaubnis nach Wien zurückkehren zu dürfen, wo er am 25. Januar 1875 hochbetagt starb. Jansa's Spiel war von sauberer Glätte, und wenn auch nicht bedeutend, so doch angenehm. An einer freien, kühnen Bogenführung behinderte ihn der etwas steife und zu hoch gehobene Arm. Seine dem leichteren Genre der Unterhaltungs- und Übungsmusik angehörenden Violinkompositionen waren ehedem bei Lehrern und Schülern nicht unbeliebt, sind aber bereits seit längerer Zeit durch modernere Erscheinungen in den Hintergrund gedrängt worden. Aus seiner Lehre ging die bekannte Violinvirtuosin

Wilma Maria Franziska Neruda hervor. Sie wurde am 21. März 1840 in Brünn geboren und erhielt die erste Anleitung auf der Geige von ihrem 1875 verstorbenen Vater Joseph Neruda, einem geschätzten Musiker der mährischen Hauptstadt. Hierauf wurde Jansa ihr Lehrer. Frühzeitig war das Talent der Künstlerin entwickelt. Im 6. Lebensjahre schon trat sie mit ihrer Schwester Amalie in einem Koncert zu Wien auf. Dann unternahm sie in Begleitung ihres Vaters, ihrer Schwester und eines Bruders, der das Violoncell zu seinem Instrument erwählt hatte, zahlreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Frankreich, Rußland, England und Holland führten und ihren Ruf als ausgezeichnete Künstlerin begründeten. 1862 wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. Nach ihrer Verheirathung mit dem schwedischen Hofkapellmeister Norman war sie in Stockholm als Solistin und Lehrerin des Violinspiels an der k. Musikakademie thätig. 1869 trennte sie sich von ihrem Manne,

welcher 1885 starb, und wandte sich nach London, wo sie bis auf den heutigen Tag zu den ersten künstlerischen Erscheinungen gehört und sich unausgesetzt größter Beliebtheit erfreut. Im Jahr 1888 verheirathete sie sich mit Charles Hallé.

Wilma Neruda ist eine Künstlerin ersten Ranges und unbedingt die bedeutendste Violinistin der Neuzeit. Sie verbindet mit einem schönen, gehaltreichen und kernigen Ton unfehlbare Sicherheit in müheloser Beherrschung technischer Schwierigkeiten und hat überdies eine ungemein sympathische, die Grenzen des Maßvollen nicht überschreitende Vortragsweise. Der Grundzug ihres Spieles ist eine glückliche Mischung von weiblicher Anmuth und männlicher Energie.

Als eine sehr bedeutende und ungemein begabte Künstlernatur ist Eduard Rietz, Bruder des ehemaligen verdienten Kapellmeisters Julius Rietz in Dresden, geboren 1801 in Berlin, zu bezeichnen. Der Vater, Johann Friedrich Rietz, war k. Kammermusikus. Bei ihm erlernte er die Elemente des Violinspiels. Die höhere Ausbildung erhielt er durch Rode während dessen mehrjährigen berliner Aufenthalts. Rietz war nicht nur ein Violinspieler von gediegenster Richtung, der in seinen Leistungen vollendete technische Beherrschung mit geistvoller, tiefempfundener Darstellung zu vereinigen wußte, sondern auch ein vortrefflicher Tenorsänger und als solcher Mitglied der Singakademie. Ein Nervenleiden verhinderte ihn in seinen späteren Lebensjahren, das Violinspiel regelmäßig fortzusetzen. Dies und das Bedürfnis nach unabhängigem künstlerischem Wirken gab Veranlassung zu seinem Ausscheiden aus dem k. Kapellinstitut, welchem er bis 1824 angehörte. Einen neuen Wirkungskreis gründete er sich durch Stiftung einer, der Pflege des Orchesterspiels gewidmeten „philharmonischen Gesellschaft“, deren Dirigent er war. Die Leistungen derselben hob er bald so weit, daß sie zur Mitwirkung bei den Aufführungen der Singakademie herangezogen werden konnte. Doch blieb ihm die Freude, seine Schöpfung gedeihen zu sehen, nicht lange gewährt, da er schon am 23. Januar 1832 an der Auszehrung starb.

Eduard Rietz war innig mit Felix Mendelssohn befreundet, der ihm als Zeichen besonderer Zuneigung und Hochschätzung sein Oktett für Streichinstrumente widmete.

Begabte Schüler dieses Künstlers waren Johann Remmers und Karl Matthias Kudelski. Der erstere, geb. 12. Januar 1805 in Jever, war der Sohn des dortigen Stadtmusikus. Durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet, begab er sich, nachdem ihn Rietz unterrichtet, noch nach Paris, um seine Studien zu vollenden. Er lebte als kaiserl. Kammermusikus lange in Petersburg, war aber in seinen letzten Lebensjahren meist auf Reisen. Am 28. Januar 1847 starb er im Haag.

Kudelski, geboren 17. November 1805 in Berlin, hatte nach Rietz noch Lafont in Paris zum Lehrer. In der Komposition unterrichtete ihn Urban. Nachdem er im Königstädter Theater längere Zeit mitgewirkt hatte, ging er 1830 nach Dorpat, um zunächst als Quartettspieler thätig zu sein, von 1839 ab aber als Dirigent der Kapelle eines russischen Fürsten vorzustehen. 1841 wurde er Koncertmeister am kais. Theater in Moskau, erwarb sich durch diese Thätigkeit eine Pension, und lebte seit 1851 in Hamburg. K. hat mannichfache Violinkompositionen veröffentlicht.

Bernhard Molique, geboren zu Nürnberg am 7. Oktober 1803, war der Schüler seines Vaters, damaligen Stadtmusikus in Nürnberg, und später Rovelli's Zögling. Auch Spohr's Anleitung genoß er im Jahre 1815 vorübergehend, wie dieser selbst berichtet: „In Nürnberg stellte sich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da M. sich seit jener Zeit durch fleißiges Studium meiner Violinkompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher Schüler Spohr's nannte, so habe ich dieses Umstandes nachträglich erwähnt". 1817 wurde Molique der Münchener Hofkapelle einverleibt, zu deren Koncertmeister er avancirte, als sein Lehrer Rovelli 1820 für immer nach Italien zurückkehrte. Sechs Jahre später übernahm der Künstler dasselbe Amt bei der Stuttgarter Hofkapelle. In dieser Stellung blieb er dreiundzwanzig Jahre; dann nahm er seinen Wohnsitz in London, von wo er indessen 1866 wieder nach Deutschland zurückkehrte, um in Cannstadt seinen Lebensabend in Ruhe zu beschließen. Er starb dort am 10. Mai 1869.

Molique scheint kein glückliches Temperament besessen zu haben. Robert Schumann wenigstens berichtete über ihn aus Moskau. „M. ist gestern wieder nach Deutschland zurück; die russische Reise hat ihm wohl kaum die Kosten gebracht; es geschieht ihm recht, dem nichts recht ist, der über Alles raisonnirt und dabei ein so trockener Gesell ist.“ [1])

Molique's Violinkompositionen stehen bei vielen Fachmännern in großer Schätzung. Sie verdienen dieselbe, da sie, abgesehen von ihrer Brauchbarkeit für das technische Studium, eine tüchtige, solide Gestaltung zeigen. Wenn sie nicht allgemeinste Verbreitung gefunden haben, so liegt dies nicht allein an ihrer Schwierigkeit, die häufig von ganz eigenthümlicher Art ist, sondern zugleich daran, daß es ihnen an origineller Kraft, Wärme der Empfindung und sinnlich schönem Reiz mangelt. Als Violinspieler zeichnete sich Molique durch eine ungemeine Beherrschung des Griffbrettes so wie des Bogens aus.

Franz Schubert, geboren am 22. Juli 1808 zu Dresden, war Schüler Antonio Rolla's, und trat am 1. Mai 1823 in die Dresdner Hofkapelle. Von 1831—33 lebte er in Paris, um unter Lafont's Leitung seine Studien zu vervollständigen. Nach Dresden zurückgekehrt, war er als „Hofkoncertist“ in der Kapelle thätig. 1837 wurde er zum Vicekoncertmeister ernannt. Seit 1861 bekleidete er die erste Koncertmeisterstelle. Er hat mannichfache Violinkompositionen veröffentlicht. Im April 1878 starb er, nachdem 1873 seine Pensionirung erfolgt war. Schubert's Spielweise gehörte bei kleinem Ton dem zierlich eleganten Salongenre an.

Leopold Alexander Ganz, geboren 28. November 1810 in Mainz, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, sodann bei seinem Bruder Adolph, ehemaligem Hess. Hofkapellmeister, und bei Spohr's Schüler Fritz Bärwolf. 1827 wurde er Mitglied der Berliner Kapelle und 1840 an Seidler's Stelle Koncertmeister, nachdem er 1836 bereits den Titel dieses Amtes erhalten hatte. Sein Tod erfolgte am 28. November 1869.

Louis Eller, geboren 1819, nach anderer Angabe 1820 in

1) S. Schumann's Biographie vom Verf. d. Bl. Aufl. III, S. 197.

Graz, spielte als 9jähriger Knabe bereits öffentlich und machte sich durch sein Auftreten in Wien (1836) zuerst bekannt. 1844 ließ er sich mit Auszeichnung in Paris hören. Er war ein sehr begabter Geiger von virtuoser Richtung und vielfach auf Reisen, doch hinderte ihn ein Brustleiden, sich unausgesetzt seinem Beruf als Koncertist zu widmen. Er starb 1862 zu Pau in Südfrankreich.

Die Gebrüder Ernst und Eduard Eichhorn machten in den dreißiger Jahren als Wunderkinder Aufsehen, verschwanden aber bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit. Sie fanden Engagement in der Coburg-Gothaschen Hofkapelle. Der ältere, vorzugsweise begabte Bruder, geb. 30. April 1822, starb in Coburg am 16. Juni 1844, der jüngere, geboren 17. October 1823, vermochte nicht die Hoffnungen zu erfüllen, die er als Knabe erregte.

Paul Carl Wipplinger, geboren am 7. Juli 1824 in Halle a. d. Saale, gestorben am 11. Mai 1887 zu Cassel, war Zögling des ehemaligen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Bremer Koncertmeisters G. Schmidt und des Violinspielers Ferd. Sturm. 1844 fand er im Aachener Orchester Anstellung als Koncertmeister. Während seines dortigen Wirkens studirte er eine Zeitlang bei Theodor Pixis in Köln. Von 1860 bis zu seinem Tode war er Koncertmeister am Casseler Hoftheater.

Ein vorzüglicher Violinspieler der Neuzeit ist Joh. Christian Lauterbach, geboren 24. Juli 1832 in Culmbach, dessen harmonisch abgerundete Leistungen sich durch saubere Technik, maßvoll schöne Tonbehandlung, Delikatesse und anmuthigen Vortrag hervorthun. Er war ursprünglich nicht zum Künstlerberuf bestimmt und entschied sich für denselben erst, als sein musikalisches Talent zum völligen Durchbruch gekommen war. Dies geschah in Würzburg, wo Lauterbach seit 1839 die Stadtschule, dann aber das Gymnasium besuchte. Den Musikunterricht empfing er im Würzburger Musik-Institut von Fröhlich und J. Brasch. Der Erstgenannte leitete speciell seine Violinübungen. Doch blieb Lauterbach hier hauptsächlich auf seine eigene Kraft angewiesen, da Fröhlich keine ausreichende Kenntnis der Violintechnik besaß. 1850 wandte der Künstler sich nach Brüssel, hatte de Bériot für eine kurze Zeit zum Lehrmeister,

erwarb 1851 bei dem Konkurs am Konservatorium den Ehrenpreis und übernahm dann an der ebenerwähnten Anstalt eine Stelle als Lehrer des Violinspiels. Nach Jahresfrist bereiste er Belgien, Holland und einzelne Theile von Deutschland. Dann begab er sich nach München. Hier fand er als Koncertmeister bei der Hofkapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule einen Wirkungskreis. Er verließ denselben 1861 in Folge seiner Berufung als Koncertmeister der Dresdner Kapelle. Seit dieser Zeit hat er sich sowohl im Vaterlande, wie über dasselbe hinaus, als Solo- und Quartettspieler einen sehr geschätzten Namen und wohlverdienten Ruf erworben. Im Frühjahr 1889 trat er in den Ruhestand.

Von seinen Schülern ist mit Auszeichnung Otto Hohlfeld zu nennen. Derselbe, am 10. März 1854 zu Zeulenroda im sächs. Voigtlande geboren, zeigte schon in zarter Jugend ungewöhnliche musikalische Anlagen. Sein Vater, ein geschickter Weber, hegte den Wunsch, daß der Sohn ihm in seinem Berufe folgen sollte, doch Talent und Liebe zur Musik wiesen ihn auf den Künstlerberuf hin, dem er sich nach Überwindung mancher Hemmnisse mit dem Eintritt in das Jünglingsalter auch widmen durfte. Seine ersten musikalischen Übungen begann H. auf der Flöte. Bald ging er aber unter Anleitung des Kantors Solle (Verf. einer Violinschule) zur Geige über. Seine weitere Ausbildung auf diesem Instrument erhielt er im Greizer Lehrerseminar von dem Musikdirektor Regener. Zugleich betrieb er das theoretische Studium bei dem dortigen Kantor Urban. Nach einigen Jahren bezog Hohlfeld zur Vollendung seiner künstlerischen Studien das Dresdner Konservatorium. Hier wurde im Violinspiel Lauterbach sein Lehrmeister, unter dessen Führung er sich während eines dreijährigen Kursus zu einem so trefflichen Spieler heranbildete, daß er in die königl. sächs. Hofkapelle aufgenommen werden konnte. Nicht lange darnach erhielt er den Ruf als Hofkoncertmeister der großherzogl. Kapelle in Darmstadt. Dieses Amt bekleidet er seit dem November 1877. Seitdem hat er erfolgreiche Kunstreisen in Deutschland, Rußland und Polen unternommen. Hohlfeld gehört zu den Violinisten der gediegenen künstlerischen Richtung. Seine Leistungen werden ebensosehr im Solospiel wie im Vortrage von Kammermusikwerken gerühmt. An

Kompositionen veröffentlichte er ein Quintett für Streichinstrumente und eine Elegie für Violine mit Orchesterbegleitung.

Jean Becker, geboren 11. Mai 1836 zu Mannheim, ist als ein ausgezeichneter Künstler der Neuzeit zu nennen. Die erste Anleitung im Violinspiel übernahm sein Vater; dann widmeten sich zwei Mitglieder des Mannheimer Orchesters, Hildebrand und Hartmann, seiner Ausbildung. Das Meiste und Wesentlichste seiner Herrschaft auf der Geige verdankte er aber dem aus der belgischen Schule hervorgegangenen Violinisten Kettenus, welcher Koncertmeister in Mannheim war; denn wenn Becker später auch noch in Paris einige Alard'sche Salonkompositionen unter Anleitung ihres Autors studirte, so blieb doch fortdauernd und hauptsächlich die treffliche Lehre Kettenus', wie er selbst erklärte, in ihm thätig und wirksam. Den theoretischen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren ließ sich Becker bereits in seiner Vaterstadt als Koncertspieler hören. Er erweckte schon damals durch seine Leistungen so großen Antheil, daß man ihn durch die Verleihung einer Mozartmedaille auszeichnete. Nachdem er seinen Kursus bei Kettenus beendet, lebte er einige Zeit in Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung als Amtsnachfolger seines Lehrers beim Mannheimer Orchester abgebrochen. Eine Anerkennung seines Talentes wurde ihm während seines Wirkens als Koncertmeister in seiner Vaterstadt durch die Großherzogin Stephanie von Baden zu Theil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuosen verlieh.

Im Jahre 1859 gab Becker seinen Mannheimer Wirkungskreis auf. Es verlangte ihn hinaus in die Weite. Er wandte sich zunächst wieder nach Paris, ließ sich dort mit bedeutendem Erfolg in drei eigenen Koncerten hören und besuchte dann in Folge besonderer Einladung London, um in den „Monday popular concerts" aufzutreten. Anfangs 1860 erschien er von Neuem in Paris. Von dort begab er sich nach Deutschland und ließ sich namentlich in Cassel, Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Koncertmeister bei der alten „Philharmonic Society" rief ihn hierauf für eine Saison nach London. Seit dieser Zeit besuchte er fast alle europäischen Länder.

In jugendlichen Jahren vertrat Becker, wie es so häufig bei Solospielern der Fall ist, vorzugsweise die virtuose Richtung, in der er bei seiner natürlichen Anlage, technische Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weise excellirte. Doch mit dem Beginn des reiferen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernste und Gediegene. Aus Überzeugung und innerem Bedürfnis strebte er darnach, ein Interpret der wahren, echten Kunst zu werden, und fortan wandte er seine Kräfte ausschließlich dem Schönen, Edeln zu. Um diese seine rühmlichen Gesinnungen nicht nur als Solist, sondern auch als guter Musiker zu bethätigen, war er beflissen, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er Gelegenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri, für die zweite Violine und Bratsche, sowie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmacher's, des bekannten Cellovirtuosen. Diese jungen, strebsamen Männer wußte er in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck so zu begeistern, daß bald ein Ensemble hergestellt war, welches hohen Anforderungen an ein fein durchgebildetes Zusammenspiel entsprach. Nun verließen die Künstler Florenz, um sich auch auswärts Anerkennung und Ansehn zu erwerben. Überall, wo das in seiner Art vorzügliche „Florentiner Quartett" auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte es großen Beifall. An die Stelle Hilpert's trat 1875 der Cellist Spitzer Hegyesi. Doch löste sich das von Becker begründete Quartett nicht lange danach auf. An seine Stelle trat der Becker'sche Familienverband, bestehend aus dem Vater, der Tochter Jeanne (Klavier) und den Söhnen Hans (Bratsche) und Hugo (Violoncell), welcher seit 1880 mit günstigem Erfolg auf Reisen koncertirte. Doch auch diese Unternehmung hat sich dauernd nicht erhalten. Becker, starb am 10. October 1884 zu Mannheim, nachdem er mehrere Jahre hindurch schon gekränkelt hatte.

Hugo Heermann, in Heilbronn am 3. März 1844 geboren, erhielt frühzeitig künstlerische Anregungen durch seine musikalisch ungewöhnlich beanlagte Mutter. Er erwählte die Violine zu seinem Instrument und bildete sich während eines mehrjährigen Studiums

unter Leitung de Bériot's in Brüssel zu einem vorzüglichen Geiger aus. Zugleich erhielt er theoretischen Unterricht von Fétis. Hierauf förderte er sich noch durch einen längeren Aufenthalt in Paris. Trotzdem Heermann seine Meisterschaft auf der Violine im Auslande gewann, büßte er doch als Künstler nicht seine nationalen Eigenschaften ein: sein Spiel ist, obwohl durch zierliche Eleganz und Delikatesse an die belgisch-französische Schule erinnernd, dem Ausdruck nach von deutscher Art und Beschaffenheit. Im Jahre 1865 wurde er als Koncertmeister nach Frankfurt am Main berufen, wo er seit 1878 zugleich als Lehrer des Violinspiels an der Hoch'schen Musikschule wirkt.

Benno Walter, geboren 17. Juni 1847 in München, empfing vom 4. Lebensjahre ab den Unterricht seines Vaters im Violinspiel, und war mit 8 Jahren bereits so weit vorgeschritten, daß er in erfolgreicher Weise Koncertreisen unternehmen konnte, die sich jedoch nur auf Süddeutschland beschränkten. Als elfjähriger Knabe erhielt W. in Anerkennung seiner Leistungen von der Königin von Baiern eine Guarnerigeige zum Geschenk. 1863 wurde er zum Mitglied und 1875 an Stelle seines älteren Bruders Joseph (gest. 15. Juli 1875), welcher mit Ausnahme weniger Stunden bei C. de Bériot, gleichfalls Schüler seines Vaters war, zum Koncertmeister der Münchener Hofkapelle ernannt.

Benno Walter gilt als ein vorzüglicher Vertreter seines Faches und wird insbesondere auch im Hinblick auf sein Quartettspiel sehr gerühmt. Neben seiner Funktion als Koncertmeister ist er Violinlehrer an der Musikschule der bairischen Residenz.

Der Violinvirtuose Marcello Rossi, aus einer italienischen Familie herstammend und geboren zu Wien am 16. Oktober 1862, empfing seine erste künstlerische Ausbildung auf der Leipziger Musikschule und genoß hierauf noch den Unterricht Lauterbach's in Dresden und Massart's in Paris. Dann unternahm er ausgedehntere Koncertreisen durch Deutschland, Österreich, Rußland u. s. w., auf denen ihm reichliche Anerkennung zu Theil wurde. Seine Technik wird als eine glänzende, sein Vortrag als ein zarter und angenehmer gerühmt. Der Großherzog von Schwerin ernannte ihn zum Kammervirtuosen. Rossi hat verschiedene Violinkompositionen im Druck erscheinen lassen.

IV. Frankreich und die Niederlande.

Im Gegensatz zu dem bekannten Theorem, daß das Gedeihen der Kunst von den Segnungen des Friedens abhängig sei, hatte sich das französische Violinspiel unter den unheilvollen Schrecknissen des Revolutionsdramas bis zur Vollblüthe entwickelt. Die Leistungen der pariser Instrumentalmusik waren dagegen nicht zurückgeblieben. Sie nahmen vielmehr bereits während der letzten Jahre der bourbonischen Herrschaft einen ungemein schnellen Aufschwung. Paris war inzwischen der Sammelplatz hervorragender künstlerischer Persönlichkeiten geworden, deren Wirken dem dortigen Musikleben zum wesentlichen Vortheil gereichte, und außerdem gewann man bald im Konservatorium ein Institut, welches für die Pflege der Kunst feste Stützpunkte bot. War auch das holde Spiel der Töne zeitweilig vor dem Terrorismus der beispiellosen Pöbelherrschaft verstummt, di einmal im Zuge begriffene Entwickelung der pariser Musikzustände konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Freilich sahen sich die Schützer, Beförderer und Pfleglinge der Kunst bei ihren Bestrebungen mehr denn je auf die eigene Kraft angewiesen. Die Regierung der Republik und des ersten Kaiserreichs, erschreckend groß im Dienste des Mars, kehrte dem Altar Apollo's den Rücken zu. Buonaparte kannte, was er auch, ohne es zu wollen, für die Erweckung der Geister gethan, keine andere Leidenschaft, als die Befriedigung seiner unersättlichen und zügellosen Herrschsucht. Was konnte auch die Tonkunst von einem Manne erwarten, der die jährliche Staatssubvention des Konservatoriums von 150 000 auf 50 000 Livres reducirte[1]), und dessen Musikinteresse sich auf Reveillen und Siegesfanfaren beschränkte? Und doch kam das pariser Musikleben unter seiner Militärdiktatur zur Geltung, Göthe's Wort bekräftigend: „Die Kunst kann Niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert“.

1) Reichardt's vertraute Briefe aus Paris, Bd. 2, 99 ff.

Als Reichardt sich von 1802—1803 in Paris aufhielt, berichtete er in seinen vertr. Briefen (Bd. 1, 504): „Einen sehr großen Genuß hat mir am letzten Sonnabend das erste Concert de la rue Clery. durch die vollkommenste Ausübung zweier Haydnischer Symphonien gewährt. Ich konnte nur wiederholen, was ich vor 17 Jahren schon von dem damaligen vortrefflichen Concert d'amateurs sagte: Haydn muß durchaus nach Paris kommen, um die ganze Vortrefflichkeit seiner Symphonien kennen zu lernen. Nirgend kann er sie so gut zu hören bekommen." Daß diese Kundgebung in jeder Beziehung übertrieben war, ergiebt sich ganz unzweifelhaft aus einem andern Bericht Reichardt's (Bd. 2, 31 ff.), in welchem er sein voriges, absolut lobendes Urtheil bedeutend einschränkt, indem er sagt: „Das zweite Koncert Clery hat sich wieder durch die vollkommenste Exekution zweier Haydnschen Symphonien ausgezeichnet. Bei einer hab ich indeß doch meinen Ärger gehabt. In dem engen Saal, der für das Orchester schon zu eng ist, um welches nach allen Seiten eine Menge Zuhörer dicht herum sitzen müssen, hatten sie zu einer Symphonie (es kann nur die sogenannte Militärsymphonie gewesen sein) unaussprechlich starke Janitscharenmusik mit mächtigen Becken und Triangeln und Pauken und Trompeten, und einer ungeheurn großen Trommel, die sie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit sie so recht durch den Saal schallen sollte, und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinschlug. Und das gefiel allen ganz unaussprechlich; besonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitscharenmusik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufschrieen und sich die Hände wund klatschten . . . . . . Ich habe über die, übrigens vortreffliche, Exekution eine Bemerkung gemacht, die einen nationalen Charakterzug betrifft. Dieses Orchester, das aus den vorzüglichsten Tonkünstlern von Paris und einigen ganz ausgezeichneten Dilettanten besteht, hat das vollkommenste Fortissime und das eben so vollkommene Pianissimo in seiner Gewalt, aber die Mitteltinten fehlen. (Ein großer Mangel freilich!) Man hört lange, feurige und schwierige Tiraden mit Kraft und Keckheit ausführen, als sollte der ganze Saal auseinander reißen; und dann wieder ganz angenehm schmeichelnde Sätze mit unübertreffbarer Zartheit und Feinheit, wie ein Hauch hinwehen. Aber

man wird nichts mit der Ruhe und gehaltenen Fülle, aus der eine Art von stiller Größe hervorgeht, vortragen hören, wie man es wohl von unsern besten Orchestern zu hören bekommt, die ihrerseits aber aber auch wieder nie (?) bis zu jener Energie und alles hinreißenden Kraft gelangen. Auch das süße einschmeichelnde hab' ich nie von einem andern ganzen Orchester mit der Übereinstimmung und Zartheit hervorbringen hören, wie hier; aber dafür haben mir diese noch nichts mit den steigenden und fallenden Nüancen, mit den sprechenden, rührenden Accenten vorgetragen, die, durch ihre naive Wahrheit, mich in Haydn'schen einfachen Andante-Sätzen und großen Adagio's schon oft bis zu Thränen gerührt haben. Die absichtlich zum Kontrast hingestellten starken Züge, die die meisten sentimentalen (?) Haydn'schen Sätze zu humoristischen machen (als ob der Humor nicht eine Hauptseite der Haydn'schen Instrumentalmusik wäre! ?), wurde in solchen Stücken mit dem höchsten Nachdruck herausgehoben. Vor allen aber die frappanten, einzelnen Noten, und die, auch den Haydn'schen Sätzen, eingemischten barocken, oft komischen Züge werden höchst bedeutend und kräftig vorgetragen".

Während das pariser Orchesterspiel sich zu höherer künstlerischer Bedeutung erhoben hatte, blieb der Kunstgesang, wie ehedem auf einem niedrigen Standpunkte. Auch hierüber macht Reichardt Bemerkungen. Er sagt in seinen vertrauten Briefen (Bd. 2, S. 221): „Nimmermehr sollte man es glauben, daß in einer Stadt, wie Paris, so wenig guter Gesang angetroffen werden sollte. Nicht einmal ein gutes Chor können sie zusammenbringen" . . . . .; und an einer andern Stelle: „Auffallend bleibt es allemal, daß ein solches Theater, wie die pariser große Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekostet hat und noch kostet, seit zwanzig Jahren nur Eine wirklich schöne Stimme hatte; und dieser Eine Mann mit der schönen Stimme (es war der Tenorist Lays oder Lais) ist aus dem südlichsten Frankreich". Diese Erscheinung bringt Reichardt, nachdem er dafür einige bekannte Gründe angegeben, mit „dem auffallenden Mangel der Franzosen an zartem Gehörsinn" in Verbindung. Er bemerkt hierüber: „Das widrigste Geräusch im gemeinen Leben, ja selbst im Schauspiele, das unser einen zur Verzweiflung bringen könnte,

bemerken sie kaum. In der Musik lieben sie vor allem das Geräuschvolle; der Komponist kann ihnen nicht Trompeten und Pauken genug anbringen; das forte kann ihnen nicht leicht fortissime genug seyn, und in jeder Art von Musik scheinen sie nur das äußerst Kontrastirende ganz zu sentiren. Ihre Instrumentalmusik kennt fast kein forte und piano, sondern nur das fortissime und pianissimo; sie beklatschten diese Kontraste, und vielleicht nur diese in den allerverschiedensten Musiken und Vortragsweisen. Jene können und müssen sich in der schlechtesten, wie in der besten Musik, im vollkommensten, wie im erbärmlichsten Vortrage finden; und so hört man sie auch wirklich die allerdisparatesten Sachen mit gleicher Wuth beklatschen. Mode und Vorurtheil, die hier freilich mehr, als irgendwo in der Welt, herrschen, können dies nicht allein bewirken. Gar rechtliche (!), denkende und fühlende Menschen, beklatschen die trockensten, sang- und klanglosen Sachen in manchem genielosen Machwerke alter und neuer Franzosen mit derselben Freude, mit der sie einen schönen italienischen Gesang in einer Oper von Cimarosa oder Paisiello beklatschen, sobald die Sänger nur wissen, schwarz auf weiß, stark und leise, klüglich neben einander zu stellen. Selbst ihr bester, ihr einziger Sänger hat, um sicher am Ende beklatscht zu werden, dieselbe kindische Schlußmanier aller angenommen, gegen das Ende fast unhörbar, wie eine Turteltaube, in sich hinein zu singen, um die letzten Schlußnoten mit voller Kraft der Simme herauszuschreien".

Die von Reichardt angeführten Thatsachen sind charakteristisch, doch können sie nicht durch den „Mangel des zarten Gehörsinnes" erklärt werden, der den Franzosen keineswegs schlechthin vorzuwerfen ist. Sie hören im Gegentheil vortrefflich, wenngleich auf andere Weise wie die Deutschen. Ihre Freude am Geräuschvollen ist vielmehr Temperamentssache. Der geistreiche Tocqueville[1]) schildert seine Nation treffend, indem er von ihr sagt, sie sei „apte à tout, mais n'excellant que dans la guerre; adorateur du hasard, de la force, de l'éclat et du bruit, plus que de la vraie gloire."

1) S. Alexis de Tocqueville's Werk: L'ancien régime et la Révolution. Paris 1856.

In diesem Selbstbekenntnis ist der Schlüssel zu allen den Franzosen eigenen Vorzügen und Schwächen gegeben. Auch die eigenthümliche Art ihrer Kunstübung läßt sich daraus zwangslos erklären. Als Verehrer des äußeren Erfolgs, des Glanzes und des Geräuschvollen, Lärmenden entscheiden sie sich mit Vorliebe für den Effekt à tout prix, ohne viel nach Kunstprinzipien zu fragen. Diese Neigung zu heftigen unvermittelten Kontrasten und bestechenden Wirkungen wird durch ihr lebhaftes Temperament begünstigt. Hierin ist es auch offenbar begründet, warum Beethoven's Instrumentalmusik vor allen andern deutschen Meistern bei ihnen, wenn auch erst spät und mit Hindernissen, zur besonderen Beliebtheit gelangte. Nicht die geistige Größe, nicht die Tiefe seines Empfindens, noch der kühne Flug seiner unbegrenzten Phantasie hat sie zunächst ergriffen, sondern ohne Frage das Frappante seiner schroffen Gegensätze, die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Starkem, Gewaltigem und Zartem, Lieblichem. Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage[1]; er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen, und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Überraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante, geschmeidige Glätte und in Betreff des Ausdruckes eben so sehr für das süßlich parfümirte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies Alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere kennzeichnet. Die gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse, wodurch die Leistungen der Hauptträger dieser Schule hervorragten, war eine vorübergehende, dem unwiderstehlichen Einflusse Viotti's entsprungene Erscheinung. Sobald die folgende Generation den Schauplatz der Thätigkeit betreten hatte, machten sich mehr und mehr die Eigenthümlichkeiten des französischen Nationalgeistes geltend, und keineswegs zum Vortheil der Sache.

Bereits L a f o n t, Kreutzer's bester und berühmtester Schüler,

---

1 Vergl. S. 380 ff.

legte hiervon Zeugniß ab, wie mit Sicherheit aus einem Berichte Spohr's zu entnehmen ist. Der deutsche Meister sagt von dem Künstler: „Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände, und sich das, der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er dabei doch ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum als der unwichtigste Satz eines Koncertes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet, und deren Effekt erhöhet. Daß Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Koncert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4—6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe".

Charles Philippe Lafont, geb. am 1. Decbr. 1781 in Paris, nahm folgenden Bildungsgang. Anfangs war er der Schüler seiner Mutter, einer geborenen Berthaume, die selbst Violine spielte. Dann empfing er den Unterricht seines Onkels Berthaume[1]). Diesen begleitete er 1792 auf dessen Reise in Deutschland. Er war damals bereits so weit vorgeschritten, daß er in Hamburg und Lübeck mit ungewöhnlichem Erfolg als Solospieler auftreten konnte. Nach Paris

1) S. d. S. 331.

zurückgekehrt, wurde er für zwei Jahre Kreutzer's Zögling. Gleichzeitig empfing er theoretische Unterweisung von Navoigille l'ainé und Berton. Eine Zeitlang genoß er auch Rode's Anleitung im Violinspiel. Daneben war er im Gesange wohlgeübt, und trat sogar als Sänger während der Jahre 1805 und 1806 in den Koncerten der Oper und des Théatre Olympique auf. 1806 begab er sich nach Petersburg, um dort an Rode's Platz zu treten. Seit 1815 bekleidete er die Stellung eines ersten Violinisten bei der Kammermusik Louis' XVIII. Einen großen Theil seines Lebens brachte Lafont auf Kunstreisen zu. 1801 war er in Belgien, während der Jahre 1806—1808 in Deutschland, Holland, den Niederlanden, Italien und England, 1812 abermals in Italien, 1831 wiederum in Deutschland (in Gemeinschaft mit Henry Herz), 1833 in Holland, im Sommer 38 in Frankreich. Seine letzte Koncerttour, für die er sich von Neuem mit dem ebengenannten Klavierspieler vereinigt hatte, brachte ihm den Tod. Er starb am 14. August 1839 zwischen Bagnéres de Bigorre und Tarbes beim Umstürzen der Diligence, auf welcher er sich befand.

Die virtuose Richtung Lafont's ist aus seinen gedruckten Violinkompositionen ersichtlich; sie bestehen in 7 Koncerten und einer bedeutenden Anzahl von Fantasien und Airs variés, unter denen sich etwa 20 gemeinschaftlich von ihm mit Kalkbrenner, Herz u. a. Pianisten gesetzte Duos für Klavier und Violine befinden. Außerdem schrieb er an 200 Romanzen und 2 Opern.

Als andere bemerkenswerthe Schüler Kreutzer's sind die Franzosen Vidal, Peyreville, Fontaine und die belgischen Violinisten Fémy und Tolbecque zu nennen. Der erstere, mit Vornamen Jean Joseph, geb. 1789 zu Sorèze, wurde 1805 Eleve des Konservatoriums. Seit 1810 glänzte er als Solist in pariser Koncerten. Später war er beinahe 20 Jahre hindurch als zweiter Geiger bei Baillot's Quartett betheiligt. Vorzugsweise fand er Schätzung als Lehrer seines Instrumentes.

François Fémy, ein Belgier, wurde am 4. Oktober 1790 in Gent geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Der junge Fémy besuchte vom Juli des Jahres 1803 ab das pariser Konservatorium, war dort Schüler Kreutzer's im Violinspiel und erhielt 1807 den

ersten Preis bei der öffentlichen Prüfung. Mehrere Jahre hindurch war er dann im Orchester des Theater „des variétés", worauf er Frankreich und Deutschland als Koncertspieler bereiste. Später begab er sich nach Holland, und hier blieb er, hochgeschätzt als Violinspieler. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Fémy hat nicht nur verschiedene Violinkompositionen, unter welchen sich drei Koncerte befinden, veröffentlicht, sondern auch viele Duette und außerdem Quartette und Symphonien.

Jean, Baptiste Tolbecque, geb. zu Hanzinne in Belgien am 17. April 1797, wurde 1816 ins pariser Konservatorium aufgenommen. Dort erhielt er den Violinunterricht von Kreutzer, während Reicha seine theoretischen Studien leitete. 1820 trat er ins Orchester der italienischen Oper, dem er bis 1825 angehörte. Von da ab übernahm er die Leitung der Tanzmusikorchester im Tivoli und in anderen öffentlichen pariser Lokalen. Außerdem war er in den Koncerten des Konservatoriums bei der Bratsche thätig. Als Komponist kultivirte er mit Erfolg die Tanzmusik, bis Musard ihn mit seinen Tänzen in Schatten stellte. Tolbecque hatte noch zwei Brüder, welche auch Kreutzer's Schüler im Konservatorium waren. Der ältere derselben, mit den Vornamen August Joseph, geboren 20. Februar 1801 zu Hanzinne, zeichnete sich als Solospieler aus, und gehörte dem Orchester der großen Oper an. Der jüngere, Charles Joseph, geb. 27. Mai 1806 zu Paris, brachte es bis zum Orchesterchef am „Théâtre des Variétés". Beide wirkten gleichfalls ständig im Orchester der Konservatoire-Koncerte mit.

Jean Marie Becquié de Peyreville, geb. 1797 zu Toulouse, trat am 20. Oktober 1820 ins pariser Konservatorium und war dort Rudolph Kreutzer's, später August Kreutzer's Schüler. Er gehörte nacheinander mehreren pariser Opernorchestern an. Auch veröffentlichte er verschiedene Kompositionen für sein Instrument.

Antoine Nicolas Marie Fontaine, geb. 1785 in Paris, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Musiker bei der Oper. Dann übergab man ihn der Leitung Kreutzer's, nachdem er durch dessen Schüler Lafont einen vorbereitenden Kursus empfangen hatte. Sein Eintritt ins Konservatorium erfolgte 1806.

Im theoretischen Studium wurde er durch Catel, Daussoigne und Reicha unterwiesen. Nachdem er das Konservatorium verlassen hatte, war er etwa 10 Jahre lang auf Reisen in Frankreich, Belgien und den Rheinlanden. Seit 1825 lebte er unausgesetzt in Paris. Eine Stellung, die ihm als Soloviolinist bei der Privatkapelle Karl's X. zu Theil wurde, verlor er infolge der Julirevolution. Im Druck erschienen von ihm 3 Koncerte, Airs variés, Rondos, Fantasien, Duos, Serenaden rc., — Kompositionen, die auf das Tagesbedürfnis und den Geschmack der Mode berechnet waren.

Fontaine nahm nicht nur die Lehre Kreutzer's in sich auf, sondern wurde auch durch Baillot beeinflußt, bei dem er eine Zeit lang studirte. Dieser letztere Meister zählte außerdem an beachtenswerthen Künstlern zu seinen Schülern: Guérin, Habeneck, Mazas, Blondeau, Wéry und Dancla.

Guérin ainé, geb. zu Versailles 1779, trat 1796 ins Konservatorium, war an demselben nach seiner Ausbildung lange Zeit Hilfslehrer und dann auch wirklicher Professor des Violinspiels in der vorbereitenden Klasse. Überdies gehörte er der ersten Violine bei der großen Oper und den Konservatoirekoncerten an.

Große Wichtigkeit für das pariser Musikleben erlangte François Antoine Habeneck: er war die Seele der Konservatoirekoncerte zu Paris, deren Ruhm durch ihn begründet wurde. Den Ursprung derselben darf man auf die von den Zöglingen des Konservatoriums seit Anfang dieses Jahrhunderts veranstalteten Orchesterproduktionen zurückführen, welche regelmäßig Sonntags Mittag von 1—4 Uhr stattfanden. Die Mitwirkenden bestanden nur aus Schülern der Anstalt, und die Direktion wechselte von Jahr zu Jahr unter denjenigen Eleven ab, welche bei dem Konkurs mit dem ersten Preise gekrönt worden waren. Habeneck, der diese Auszeichnung genossen hatte, übernahm 1806 die Leitung seiner Mitschüler in den Koncerten. Sein Direktionstalent machte sich aber sofort mit solcher Überlegenheit geltend, daß er ohne Unterbrechung bis 1815 an seinem Platze blieb. In diesem Jahre erfolgte beim Einmarsche der Alliirten in Paris die Sistirung des Konservatoriums und damit auch der fraglichen Koncerte. Während der langen Pause, welche demnächst für

die letzteren eintrat, dirigirte Habeneck die Aufführungen im Concert spirituel, in denen er namentlich die Orchesterwerke Beethoven's, dessen erste Symphonie von ihm schon im Konservatorium einstudirt worden war, beim pariser Publikum einführte. Lange Zeit fanden mit Ausnahme Mehul's, der Beethoven's Bedeutung sofort erkannte, weder die Musiker noch das Publikum Geschmack an diesen Tondichtungen. Die Sinfonia eroica erregte sogar, wie Schindler in seiner Beethovenbiographie berichtet, bei der ersten Probe (1815) das Gelächter der Mitwirkenden, die nur mit Mühe zu überreden waren, das Werk ganz durchzuspielen. „Somit", bemerkt Schindler, „war der sämmtlichen Beethoven'schen Musik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, selbst auch noch wenig Einsicht in die Sache gehabt zu haben schien, so mußten alle weiteren Versuche, zunächst nur in einer kleinen Schaar von Künstlern Geschmack für diese Musik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeschrittenen Bildung abgewartet werden, wenn es wieder zu wagen sei, diese Versuche zu erneuern. . . . . Jahre vergingen, daß der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geschah, daß man irgend einen Satz aus einer seiner Symphonien als Lückenbüßer genommen, so wurde aus Unverstand nur heilloser Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus seiner Musik dort machte".

Endlich wagte man sich an die Cmoll-Symphonie, und durch dieses Werk wurde allmählig ein Interesse für Beethoven's Instrumentalmusik angebahnt. Nun wunderte man sich sehr, daß die drei ersten Symphonien des Meisters, auf die sich die Bekanntschaft mit Beethoven in Paris bisher beschränkt hatte, so gänzlich mißverstanden worden waren. Mehr und mehr machte man sich mit diesen Schätzen vertraut, und der Antheil der tonangebenden Musiker, unter denen sich auch Cherubini befand, wurde so mächtig daran, daß man beschloß, ein neues Koncertinstitut zu begründen, in dem neben anerkannten Meisterwerken der Instrumental- und Vokalmusik vorzugsweise Beethoven's Orchesterkompositionen zur Darstellung gebracht werden sollten. So entstanden die berühmten Konservatoirekoncerte, welche

im Januar 1828 ihren Anfang nahmen. Cherubini wurde Präsident des Unternehmens, Habeneck Vicepräsident und zugleich artistischer Direktor. Den Kern des Orchesters bildete eine Elite der pariser Instrumentalisten, welcher sich sogenannte Aspiranten, meist Zöglinge des Konservatoriums anreihten. Das Streichquartett war bei der Eröffnung inklusive des Koncertmeisters Baillot im Ganzen mit 30 Violinen, 10 Bratschen, 13 Violoncellen und 11 Kontrabässen besetzt. Schindler bezeichnet die Leistungen dieses Orchesters in Beethoven's Symphonien als das Vollendetste, was er überhaupt jemals gehört, obwohl er es seiner stets streitlustigen Rechthaberei und eiteln Selbstüberschätzung gemäß an tadelnden Bemerkungen auch hier nicht fehlen läßt. Wie dem auch sei, man darf annehmen, daß die Konservatoirekoncerte unter Habeneck's Leitung im gewissenhaften und sorgsam abgerundeten Zusammenspiel ganz Außerordentliches geleistet haben. Freilich wurde bei dem Studium der aufzuführenden Werke dieselbe Methode befolgt, welche das von Spohr geschilderte Verfahren der dortigen Solospieler charakterisirt. Zum Einüben der neunten Symphonie z. B. brauchte man, wie Schindler mittheilt, nicht weniger als zwei volle Jahre. Also auch hier die virtuose Richtung! Daß diese Konservatoirekoncerte sich übrigens nach Habeneck's Tode nicht mehr auf ihrer Höhe zu erhalten vermochten, gesteht selbst Fétis zu, der in zarter Andeutung von ihnen bemerkt: „Heute ist dieses Orchester weniger jugendlich, aber es ist unvergleichlich durch Delikatesse und Vollendung", — das letztere natürlich nach französischen Begriffen. Bestechlich ist es allerdings für die Mehrzahl selbst musikalisch gebildeter Hörer, von dem Mechanismus eines großen, vollzähligen Orchesters den Eindruck zu empfangen, als ob gleichsam nur Einer spiele. Inwieweit aber eine solche Leistung dem Ideal des Darzustellenden gerecht wird, bleibt dabei immer noch eine offene Frage, die kaum zu Gunsten des französischen Orchesterspiels zu entscheiden sein dürfte.

Habeneck, von deutscher Abkunft, war der Sohn eines Mannheimer Musikers, der in der Kapelle eines französischen Regimentes diente, und wurde am 1. Juni 1781 zu Mézières, einem Orte im Ardennen-Departement geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt

er von seinem Vater, dann übte er mehrere Jahre lang in Brest, wohin sein Vater gezogen war, das Instrument ohne irgend eine Beihilfe, und versuchte sich auch in der Komposition. Nach Ablauf des zwanzigsten Lebensjahres betrat Habeneck Paris, um die dortige Musikschule zu besuchen. Bald zeichnete er sich als Violinist so sehr vor seinen Mitschülern aus, daß er zum Repetitor der Klasse seines Lehrmeisters Baillot erwählt wurde. Durch die Gunst der Kaiserin Josefine wurde ihm ein Jahrgeld von 1200 Franks zu Theil; im Übrigen gewann er seine Subsistenzmittel durch die Mitwirkung im Orchester der Opéra comique. Diese Stellung vertauschte er aber bald mit einer andern an der großen Oper, bei der er an Kreutzer's und Persuis' Stelle als erster Violinist wirkte. Von 1821 bis 1824 dirigirte er die große Oper. Hierauf wurde er Generalinspektor des Konservatoriums und Lehrer des Violinspiels an derselben Anstalt. Auch war er seit 1830 erster Violinist der königl. Kapelle. Spohr bemerkt über seine Leistungen: „Er ist ein brillanter Geiger, der viel Noten in großer Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh". Die von ihm vorhandenen Kompositionen sind ohne Bedeutung.

Zwei jüngere Brüder Habeneck's, Joseph, geb. 1. April 1785, und Corentin, geb. 1787 zu Quimper, zeichneten sich gleichfalls als Violinspieler aus. Beide besuchten das pariser Konservatorium. Joseph trat 1808 ins Orchester der Opéra comique und war dessen Chef von 1819—1837. Corentin gehörte seit 1814 dem Orchester der großen Oper an, aus welchem er infolge eines Streites mit der Direktion 1837 entlassen wurde. Seine Mitgliedschaft in der k. Kapelle verlor er durch die Julirevolution.

Unter Habeneck's (des älteren) Schülern französischer Nationalität sind zu nennen Cuvillon, Sainton, Deldevez und Maurin.

Jean Baptiste Philémon de Cuvillon, aus einem altadligen Geschlecht abstammend, geb. in Dünkirchen am 13. Mai 1809, war auf der pariser Musikschule, in welche er am 30. Januar 1824 aufgenommen wurde, der Zögling Habeneck's und Reicha's. Eine Zeit lang scheint er über die Wahl seines Lebensberufes unentschieden gewesen zu sein, denn er trieb auch das juristische Studium

auf der pariser Universität und brachte es bis zum Licentiaten. Später ging er aber ganz zur Kunst über, war von 1843—1848 Hilfslehrer bei der Habeneck'schen Klasse des Violinspiels, und fand einen Wirkungskreis als erster Geiger in den Konservatoriums-koncerten so wie in der kaiserl. Kapelle. Er wird zu den Violinisten der jüngeren französischen Schule gerechnet. Es sind einige Violin-kompositionen von ihm vorhanden.

Prosper Philippe Cathérine Sainton, geb. in Toulouse am 5. Juni 1813, gestorben am 17. Oktober 1890 zu London, war seit dem 20. December 1831 Habeneck's Schüler auf dem pariser Konservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat er für kurze Zeit ins Opernorchester, dann lebte er auf Kunstreisen, die ihn nach Oberitalien, Süddeutschland, Rußland und den skandinavischen Ländern führten. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er 1840 zum Lehrer des Violinspiels an der Musikschule seiner Vaterstadt ernannt. 1844 begab er sich nach London. Er wirkte hier im Laufe der Zeit als Violinlehrer an der „Royal Academy", als Soloviolinist im Orchester des Her Majesty-Theaters und (bis 1856) als Soloviolinist der Königin. Sein Spiel zeichnete sich bei nicht eben voluminösem Ton durch Sauberkeit, Geschmeidigkeit und eine gewisse Eleganz aus. Sainton veröffentlichte mehrere Violin-kompositionen.

Edouard Marie Ernest Deldevez, geb. zu Paris am 31. Mai 1817, besuchte von 1825—1833 das dortige Konservatorium. Im Violinspiel unterrichtete ihn Habeneck; in der Komposition waren Halévy und Berton seine Lehrer. 1859 wurde Deldevez, der sich inzwischen zu einem angesehenen Künstler herangebildet hatte, Orchesterchef und zweiter Dirigent an der großen Oper. Zugleich versah er die Funktion des zweiten Dirigenten bei den Konservatoriums-Koncerten, deren oberste Leitung ihm 1872 übertragen wurde. Im folgenden Jahre übernahm er auch das Amt des ersten Dirigenten der gr. Oper. Diese hervorragenden Stellungen verdankte Deldevez nicht allein seiner gediegenen musikalischen Durchbildung, sondern auch seinen in Frankreich geschätzten Leistungen als Tonsetzer. Schon 1840 gab er im Konservatorium ein Koncert, dessen Programm

durchweg aus seinen eigenen, mit auszeichnendem Beifall aufgenommenen Kompositionen bestand. Weiterhin veröffentlichte er eine beträchtliche Reihe von Werken sowohl weltlicher als kirchlicher Art. Auch ein speciell der Violine gewidmetes Sammelwerk: „Oeuvres de compositiones des violonistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti, choisies et classés“ gab er heraus.

Jean Pierre Maurin, geb. in Avignon am 14. Februar 1822, trat im Juni 1838 ins pariser Konservatorium ein, und wurde zunächst in der Vorbereitungsklasse Schüler Guérin's. Hierauf übernahm Baillot seine weitere Leitung, die nach dem Tode dieses Meisters an Habeneck überging. Nachdem er für seine Leistungen wiederholt durch Preise ausgezeichnet worden, trat er in die öffentliche Wirksamkeit und gründete mit dem Violoncellisten Chevillard Kammermusikunterhaltungen, in welchen namentlich die letzten Streichquartette von Beethoven zur Ausführung gelangten. Auch als Solospieler ließ Maurin sich zum Öfteren in Paris hören. Seit dem Herbst 1875 wurde er zum Professor des Violinspieles beim Konservatorium an Stelle Alard's ernannt.

Maurin wird als ein Geiger von gediegener musikalischer Richtung und bedeutendem technischen Können bezeichnet.

Nur bis zu einem gewissen Grade ist der berühmte Violinvirtuose Delphin Alard als Zögling Habeneck's zu betrachten. Derselbe wurde am 8. März 1815 in Bayonne geboren, und erregte bereits frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde seiner Vaterstadt. Als zehnjähriger Knabe spielte er dort in öffentlicher Produktion ein Viotti'sches Koncert, und der damit verbundene Erfolg gab Veranlassung, den Knaben 1827 nach Paris zu schicken. Hier durfte er dem Unterricht der Habeneck'schen Klasse, doch nur als Zuhörer beiwohnen. Leichtes Auffassungsvermögen befähigte ihn, die Lehren, welche Anderen zu Theil wurden, für sein eigenes Studium auszubeuten. So war er im Grunde nur mittelbar ein Zögling Habeneck's.

Nach Verlauf von zwei Jahren fühlte er sich stark genug, um bei der alljährlich üblichen Konkurrenz in der pariser Musikschule als Mitbewerber aufzutreten. Er gewann den zweiten und im folgenden Jahre den ersten der, unter die Zöglinge des Instituts vertheilten

Preise. Seit 1831 machte sich Alard in Paris als Solospieler bekannt. Er fand den einstimmigen Beifall der Kenner und trat 1843 an Baillot's Stelle bei dem Konservatorium nachdem er bereits 1840 zum ersten Violinisten der königl. Kapelle ernannt worden war. 1850 wurde er Soloviolinist bei der kaiserl. Kapelle, deren Auflösung nach dem Sturze Napoleons erfolgte. 1875 zog sich Alard gänzlich ins Privatleben zurück, und überließ seinen Platz am Konservatorium dem Geiger Maurin. Alard starb in Paris am 22. Februar 1888.

Außer einer Reihe von Violinkompositionen im modernen virtuosen Geschmacke, gab der Künstler eine Violinschule heraus, die zunächst für den Lehrgang im Konservatorium berechnet war. Sie fand indeß auch in anderen und auswärtigen Kreisen Eingang durch die Übersetzung ins Spanische, Italienische und Deutsche.

Erwähnenswerth sind noch die zum Theil werthvollen Violinkompositionen des 18. Jahrhunderts, welche Alard unter dem Titel „Die klassischen Meister des Violinspiels"[1]) den Zeitgenossen in verdienstlicher Weise wieder zugänglich machte. Dieselben sind von ihm mit Bogenstrichen, Fingersätzen und Vortragszeichen, sowie mit einer Klavierbegleitung versehen worden. Die letztere entspricht jedoch in ihrer meist modernen und dabei musikalisch wenig eindringenden Fassung nicht sonderlich dem Styl der alten Meister. Dagegen hat diese Ausgabe den sehr wesentlichen Vorzug einer originaltreuen Wiedergabe der Violinstimme.

Als Lehrer hat sich Alard für das französische Violinspiel bedeutende Verdienste erworben. Er bildete eine Reihe trefflicher Geiger, unter denen die Namen Garcin und Sarasate die bekanntesten sind.

Jules Auguste Garcin, mit seinem eigentlichen Namen Salomon, wurde am 11. Juli 1830 in Bourges geboren. Im 9. Lebensjahre kam er auf das pariser Konservatorium, um zunächst sich in der Vorübungsklasse für den musikalischen Beruf vorzubereiten. 1843 wurde er Schüler Clavel's im Violinspiel und drei Jahre später übernahm seine Leitung Alard. Bazin und Adam waren seine Kompositionslehrer. Mehrfach mit Preisen gekrönt, verließ er das

1) Mainz bei Schott.

Konservatorium und trat ins Orchester der großen Oper. Gegenwärtig bekleidet er an diesem Kunstinstitut das Amt eines Soloviolinisten und dritten Orchesterchefs. 1875 wurde er auch als Lehrer beim Konservatorium angestellt. Er hat verschiedene Kompositionen veröffentlicht.

Bei weitem größere Berühmtheit als Garcin erlangte der Spanier Pablo Martin Meliton Sarasate y Navascues, geb. am 10. März 1844 in Pampelona. Sarasate gehört, wie fast alle in neuerer Zeit aus der französischen Schule hervorgegangenen Geiger, der virtuosen Richtung an. Denn obwohl er in sein Repertoire auch gediegene und sogar klassische Musikstücke aufgenommen hat, die er mit musikalischem Verständnis und Geschmack darzustellen weiß, so liegt nichts desto weniger doch der Schwerpunkt seiner Leistungsfähigkeit in dem brillanten Genre, wie denn auch sein Spiel mehr elegant als tief ist.

Ein Hauptreiz der Leistungen Sarasate's beruht neben der technisch vollendeten Durchbildung des rechten Armes und der linken Hand, in dem äußerst reinen, geklärten und einschmeichelnd süßen Ton, welcher ihm gleichmäßig bis in die höchsten Lagen des Griffbrettes zu Gebote steht. Als Gegensatz dazu würde ab und zu eine etwas kräftigere, energischere Behandlung des Instrumentes wohlthun. Sarasate's Art die Geige zu behandeln hat, ohne doch empfindsam zu werden, etwas weiblich Zartes und graziös Anschmiegendes. In dieser Richtung ist sein Spiel aber ohne Frage als eine höchst vollendete Stufe der ausübenden Kunst zu bezeichnen.

Frühzeitig für seinen Beruf wohlvorbereitet, wurde ihm, nachdem er sich bereits im zehnjährigen Alter am Madrider Hof hatte hören lassen, und infolge dessen von der Königin mit einer prachtvollen Stradivari-Geige beschenkt worden war, die Gelegenheit zu Theil, auf dem pariser Konservatorium Alard's Schüler zu werden. 1857 erhielt er den ersten Preis und begab sich dann auf Kunstreisen, zunächst nach Spanien, und weiterhin nach Amerika. Von dort zurückgekehrt, besuchte er nach und nach die europäischen Länder. Überall errang er glänzende Erfolge, insbesondere auch in Deutschland, wohin er zuerst im Jahre 1876 kam. Vor Kurzem erfuhr er

die Auszeichnung, zum Ehrenprofessor des Madrider Konservatoriums ernannt zu werden.

Als dritter hier zu berücksichtigender Schüler Baillot's ist Jacques Féréol Mazas, geb. am 23. September 1782 in Beziers, zu nennen. Er war seit 1802 Zögling des Konservatoriums, und verließ dasselbe 1805 unter Zuerkennung des ersten Preises. Einen Wirkungskreis fand er zunächst im Orchester der italienischen Oper. 1811 gab er diese Stellung auf, um Kunstreisen zu machen, die ihn nach Spanien, England, Holland und Belgien führten. 1822 war er in Italien; sodann besuchte er Deutschland und Rußland. Bei seiner 1829 erfolgten Rückkehr nach Paris fand man, daß sein Leistungsvermögen als Koncertspieler sich vermindert hatte. 1831 übernahm er die Funktionen eines ersten Geigers am Theater des Palais Royal; hierauf war er als Musikdirektor in Orleans thätig. Schließlich trat er 1837 an die Spitze des Musikinstituts zu Cambray. Doch auch diese Stellung gab er bereits 1842 wieder auf. Er starb 1849.

Mazas hat viel für die Violine und Bratsche komponirt, auch Schulen für beide Instrumente geschrieben. Seine Violinduetten waren ehedem in dilettantischen Kreisen sehr beliebt.

Pierre Auguste Louis Blondeau, in Paris am 15. August 1784 geboren, wurde mit dem 16. Lebensjahre Schüler Baillot's im Konservatorium und genoß zugleich den Kompositionsunterricht Gossec's und Mehul's. 1808 erhielt er das große Reisestipendium für Rom. Nach Paris zurückgekehrt, trat Blondeau als Bratschist in das Orchester der großen Oper. 1812 zog er sich von dieser Thätigkeit zurück, um sich der Komposition und Musikschriftstellerei zu widmen. Er veröffentlichte im Laufe der Zeit eine große Zahl verschiedenartiger Werke, darunter Opern und Kirchenmusiken.

Nicolas Lambert Wéry, geb. 1789 in dem belgischen Orte Huy, begann das Violinspiel mit elf Jahren und ließ sich, nachdem er zu ansehnlicher Fertigkeit gelangt war, in Sedan nieder, von wo er alljährlich für einige Zeit nach Paris reiste, um Baillot's Unterricht theilhaftig zu werden. 1822 nahm er seinen Aufenthalt in Frankreich's Hauptstadt, leitete die Liebhaberkoncerte in „Vauxhall",

wandte sich aber nach Verlauf eines Jahres nach Brüssel, wo er als erster Violinist des Königs der Niederlande Anstellung fand. Als die Trennung Belgiens von Holland infolge der politischen Ereignisse von 1830 vor sich ging, wurde Wéry zum Lehrer des Violinspiels an dem neugegründeten Brüsseler Konservatorium ernannt. Diese Stellung bekleidete er bis 1860. In Paris und Brüssel veröffentlichte er mehrere Violinkompositionen, darunter drei Koncerte. Von seinen Schülern machten sich bekannt: Singelée, Dubois und Collyns. (Über dieselben s. die belgischen Violinisten).

Jean Baptiste Charles Dancla, geb. zu Bagnères de Bigorre am 19. Decbr. 1818, gehört zu den angesehensten französischen Violinisten in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Mit zehn Jahren spielte er das 7. Koncert von Rode in Gegenwart des genannten Violinmeisters, welcher von der Leistung des Knaben überrascht, dessen sofortige Aufnahme ins pariser Konservatorium veranlaßte. Hier wurde Dancla zunächst der Klasse Guérins zuertheilt, worauf nach einiger Zeit Baillot seine Leitung übernahm. Den theoretischen Unterricht erhielt er von Halévy und Berton. Dancla zeichnete sich weiterhin als Geiger so vortheilhaft aus, daß ihm im Frühjahr 1857 das Lehramt am pariser Konservatorium übertragen wurde. Im Laufe der Zeit veröffentlichte er eine beträchtliche Zahl von Violinkompositionen und Kammermusikwerken, sowie eine Violinschule. — Sein jüngster Bruder, mit Vornamen Leopold, geb. 1. Juni 1823 in Bagnères de Bigorre, bildete sich gleichfalls auf dem pariser Konservatorium unter Baillot's Leitung zu einem tüchtigen Violinisten aus. Auch gab er einige Violinkompositionen und außerdem drei Streichquartette heraus.

Als drei französische Violinspieler der Neuzeit, welche sich durch ihr künstlerisches Wirken ausgezeichnet haben, sind noch zu nennen: Armingaud, Lalo und Lamoureux.

J. Armingaud, geboren gegen 1824 in Paris, machte sich dort durch die Begründung eines Streichquartetts bekannt, dessen Führung er an der ersten Geige übernahm. Dasselbe entstand zu Anfang der fünfziger Jahre und genoß außerordentliche Anerkennung durch die Trefflichkeit des fein durchgebildeten Ensembles. Später

wurde dieser Quartettverein durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten zur „Société classique“ umgewandelt. Armingaud's Spiel wird als tonschön, gediegen und graziös gerühmt.

Eduard Lalo, ein Zögling des Konservatoriums zu Lille, wurde daselbst 1832 geboren. Nach Absolvirung der Studien wählte er Paris zu seinem Aufenthaltsort und trat als Bratschist in das von Armingaud mit Léon Jacquard und Mas gemeinschaftlich unternommene Quartett. Seine Hauptthätigkeit widmete er aber der Komposition. Unter seinen zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Gesangswerken, die sich in Frankreich bedeutender Anerkennung erfreuen, seien hier nur seine zwei Violinkoncerte genannt, von denen eines den Titel „Symphonie espagnole“ führt. Lalo starb am 23. April 1892.

Charles Lamoureux, geb. 28. September 1834 zu Bordeaux, empfing den ersten Violinunterricht von einem Musiker seiner Vaterstadt, Namens Beaudoin, und besuchte hierauf von 1850—53 das pariser Konservatorium. Eine Zeitlang war er dann erster Violinist im Orchester des Theaters „Gymnase“ und in der Folge auch bei der großen Oper. Doch vertauschte er, nachdem er sich noch mit Colonne, Adam und Rignault zu beifällig aufgenommenen Kammermusiksoiréen verbunden hatte, den Violinbogen mit dem Dirigentenstabe. Er erwarb sich das Verdienst für Paris, einen Verein „Harmonie sacrée“ zu gründen, von welchem unter seiner Leitung mehrfach große oratorische Werke deutscher Meister zur Aufführung gebracht wurden, ein Unternehmen, durch welches Lamoureux in anerkennenswerther Weise eine fühlbare Lücke des Musiklebens der französischen Hauptstadt ausfüllte.

Der so eben genannte Colonne, mit Vornamen Edouard, bildete sich ursprünglich gleichfalls zum Geiger im pariser Konservatorium aus, ging aber später, gleich seinem Kunstgenossen Lamoureux, zum Direktionsfach über, und begründete 1874 das „Concert du Châtelet“, welches noch jetzt unter seiner artistischen Leitung steht. Er wurde am 23. Juli 1838 in Bordeaux geboren.

Unter den jüngeren französischen Violinspielern haben sich bekannt gemacht: Rivarde und Marteau.

Die überwiegend äußerliche, in der virtuosen Tendenz beruhende Richtung, welche das neuere französische Violinspiel erkennen läßt, findet zum Theil, wie schon früher angedeutet wurde, ihre Erklärung in der übertriebenen Bevorzugung der Technik, in deren Bewältigung es die Violinisten der pariser Schule, bei allerdings häufig energieloser Tongebung, bis zu einer spiegelartigen Politur brachten. Es ist natürlich, daß durch ein solches Verfahren kräftig gesunde Darstellung, künstlerischer Ernst und geistige Vertiefung nicht begünstigt werden konnten. Schon im Jahre 1821 fand Spohr vielfach Gelegenheit, hierüber bei seinem pariser Aufenthalt ins Klare zu kommen. Er berichtet: „Es ist auffallend, wie Alles hier, jung und alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich".

Doch damals stand diese Erscheinung noch im Stadium der Entwickelung. Soeben erst war die kunsthistorisch denkwürdige Zeit der endlosen Airs variés, der buntscheckigen und faden Potpourris, so wie der phantasielosen Phantasien hereingebrochen. Diese Errungenschaften führten zu einer echt französischen Erfindung, von der leider auch Deutschland in den dreißiger Jahren fast epidemisch ergriffen wurde: es war die sogenannte Salonmusik, deren verflachenden Einfluß Robert Schumann im Verein gleichgesinnter Kunstgenossen mit Erfolg in seiner Musikzeitung [1]) bekämpfte. Wenn auch die Salonmusik manche geistreiche Leistung, vorzugsweise freilich im Bereiche der Pianoforteliteratur, hervorbrachte, so bezweckte man mit diesem Genre doch in der Hauptsache nur, dem seichten Geschmack und oberflächlichen Genuß der sogenannten feinen Gesellschaft zu fröhnen.

1 S. Robert Schumann's Biographie vom Verf. dieser Blätter Auflage III, S. 88 ff., Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

War diese Musik ein Symptom der Erschlaffung, welche den Paroxysmen des Revolutionsfiebers und dem Napoleonischen Kriegsgetöse folgte, oder offenbarte sich in ihr der angeborene Hang zu prickelndem, flüchtigem Sinnenreiz? Man darf Beides annehmen. Das zwitterartige Wesen der Salonmusik mit seinen parasitischen Gebilden, welches in Paris trotz aller Bemühungen, sich die Klassiker der Tonkunst zugänglich zu machen, wohl kaum jemals ganz überwunden werden dürfte, korrespondirte aufs Genaueste mit den Bestrebungen der bis zu den äußersten Grenzen des Virtuosenthums ausschweifenden Spieler. Immer mehr streifte die Violine ihren idealen Charakter ab, und endlich war die Heldin des Gesanges in eine leichtfertige, buhlerisch herausfordernde Coquette verwandelt. Selbst Schindler, der enthusiastische Lobredner der pariser Musik, fühlte sich im Hinblick auf das dortige Quartettspiel zu der Bemerkung gedrängt: „Nicht mehr ist es die imponirende Tonfülle, mit der Rode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen sogenannten französischen Schule mit Baillot im Bunde, ihre großartigen (! Koncerte vortrugen, es ist das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Instrumente hervor quillend, mit einer Anzahl von Flageolett-Tönchen vermischt, was auch die Violinspieler, einer mehr als der andere, zum Besten geben".

Doch die Franzosen verdankten diese Richtung ihres Violinspiels keineswegs nur sich selbst; sie erhielten vielmehr einen Theil der Anregungen dazu von außen her. Zunächst ist hier des Paganini'schen Einflusses zu gedenken, dessen merkliche Folgen sich sehr bald nach seinem Erscheinen in Paris (1831) herausstellten. Paganini brachte die Neigungen für das Virtuosenthum in lebhaftesten Fluß. Seine ungewohnten Wirkungen, seine eklatanten Erfolge waren verlockend genug, um gerade das französische Naturell zur Nachahmung und damit zur Spekulation und zum Raffinement des Effekts anzureizen. Da man aber nicht zugleich sein eigenstes Wesen reproduciren konnte, vermöge dessen er den ihm ausschließlich eigenthümlichen Spielapparat in geistig dämonischer Weise belebte, so erging man sich in einer äußerlichen Ausbeutung seiner Technik, die, seelenlos gehandhabt, nothwendig zu Verflachung und Karikatur führen mußte. Es handelte

sich nun nicht mehr darum, schön gestaltete, gehaltvolle Violinkompositionen zu schaffen, in denen der Charakter des Instrumentes sich rein und unverfälscht aussprechen konnte, sondern phrasenhaft leere, in halsbrechenden Schwierigkeiten aller Art sich überbietende Stücke für die virtuosisch blendende Wirkung zu schreiben.

Ging die pariser Schule zu ihrem Nachtheil einerseits auf Paganini's abnorme Violinbehandlung bereitwillig ein, so wurde sie andererseits durch die Erscheinung Charles de Bériot's, des Hauptes der sogenannten belgischen Schule, nachhaltig beeinflußt. Dieser letzteren ist eine selbständige, epochemachende Bedeutung keineswegs zuzuerkennen; sie erscheint lediglich als eine Abzweigung der französischen Schule, von der sie auch vor Bériot's Auftreten sehr wesentlich abhing. Die enge Beziehung zwischen beiden Schulen erzeugte eine unverkennbare, in Gesinnung, Methode und Manier übereinstimmende Familienähnlichkeit.

Das Violinspiel der Niederlande, welches im 18. Jahrhundert keine bedeutenden Resultate geliefert hatte, gelangte mit Bériot zu größerem Ansehen. Zugleich wurde die Herrschaft desselben durch ihn ausschließlich auf Brüssel übertragen. Seine Beeinflussung der pariser Schule erklärt sich durch die Überlegenheit seiner Begabung über die neueren französischen Violinspieler. Zwar ist ihm kein wahrhaft bedeutendes Talent im höheren Sinne eigen, was er aber in Spiel und Komposition gab, war, wenngleich ohne Tiefe und Ernst, in seiner Art ansprechend, graziös gefällig, salonartig elegant, ohne Überladung der Effektmittel und selbst nicht ohne Geschmack. Überdies zeichnen sich die Violinwerke des belgischen Geigenmeisters durch anspruchslose Natürlichkeit, leichten Fluß und pikante melodiöse Gestaltung vor den Erzeugnissen der pariser Schule aus. Sie haben eine Spanne Zeit dem Publikum als angenehme Unterhaltungsmusik gedient, sind aber bereits, wenigstens in Deutschland, dem Geschick der Vergessenheit anheimgefallen. Nur theilweise noch werden sie als Übungsmaterial zur Erlangung gewisser eleganter Spielmanieren benutzt. Im Ganzen wurden von Bériot veröffentlicht: 10 Violinkoncerte, 12 Airs variés, 6 Hefte Etüden, verschiedene Salonpiecen, 4 Trios für Klavier, Violine und Violoncell, 49 Duos

brillants für Klavier und Violine, von denen die größere Zahl mit den Pianisten Labarre, Osborne, H. Herz, Benedict, Thalberg und Wolff zusammen komponirt wurden, so wie eine Violinschule. Der erste Theil dieser letztern enthält die Unterweisung in dem Lagenspiel, der zweite handelt von der Bogenführung in ihrer verschiedenen Anwendung, sowie vom Flageolettspiel, und der dritte vom Styl. Bériot fügte indeß seiner Arbeit noch eine sogenannte „Ecole transcendante de Violon“ hinzu, in welcher er 60 Etüden giebt. Die dreißig ersten derselben sind für das Studium der Richtigkeit (justesse), des Takts, des Kolorits und der Grazie bestimmt, der Rest dagegen für die Aneignung von Charakteristik und Gefühl (!). Man vermag sich eines Lächelns nicht zu erwehren, wenn dem Schüler zugemuthet wird, geistige Qualitäten aus Bériot'schen Violinetüden zu erlernen, da ihm doch nur Übungsstücke für Kantilenenspiel, Flageoletts, Arpeggios, Doppelgriffe, Triller u. s. w., und dazu in der bekannten Manier des Komponisten, gegeben werden, an denen die Violinlitteratur bereits reichlichsten Stoff besitzt. Der weitläufige Text der „Ecole transcendante“ ergeht sich übrigens in einer schönrednerischen, doch völlig unergiebigen Phraseologie über ästhetische Fragen, deren Erörterung der Verfasser sich keineswegs gewachsen zeigt. —

Bériot entstammt einer alten, vornehmen belgischen Familie und wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen geboren. Durch den frühzeitigen Tod beider Eltern war er schon seit seinen Knabenjahren auf die Theilnahme fremder Menschen angewiesen, die ihm auch im Hinblick auf seine ungewöhnliche musikalische Anlage gezollt wurde. In Löwen war es der Musiklehrer Tiby, der sich seiner wohlwollend annahm und sein Talent ausbilden half. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres vermochte er sich mit einem Viotti'schen Koncerte hören zu lassen.

In seinem Vaterlande gilt Bériot für einen Zögling Jacotot's, jenes französischen, zu Dijon am 4. März 1770 geborenen und am 30. Juli 1840 zu Paris gestorbenen Humanisten, der eine Reihe von Jahren hindurch Professor der französischen Sprache und Litteratur in Löwen war und ein gewisses Aufsehen durch seinen Universalunterricht machte. Die Hauptmaximen seiner Methode waren: dem

Schüler den Beistand des Lehrers entbehrlich zu machen, und den Geist durch beständige Anregung und durch Selbstüberwindung zur Herrschaft über Alles, zur „**Emancipation intellectuelle**“ zu erheben. Dieser Grundsatz, durch persönliche Berührung mit Jacotot auf Bériot übertragen, wurde ihm Richtschnur für seine Bestrebungen.

Mit gutem Erfolg schritt der junge Künstler im Selbststudium vorwärts. Hierüber kam sein 19. Lebensjahr heran. Jetzt zog es ihn hinaus in die Welt: er mochte das Bedürfnis fühlen, seine Leistungen einmal an fremdem Maß zu messen. Zunächst wandte er sich nach Paris. Dort angelangt, besuchte er Viotti. Dieser hörte ihn, und um seine Meinung befragt, äußerte er: „Sie haben einen schönen Styl, suchen Sie ihn zu vervollkommnen; hören Sie alle Männer von Talent, und ahmen Sie nichts nach“. Vielleicht mochte es in der Absicht Bériot's gelegen haben, Viotti's Unterweisung theilhaftig zu werden. Wenigstens wird dies einigermaßen dadurch wahrscheinlich gemacht, daß er alsbald dem Unterrichte Baillot's im Konservatorium beiwohnte. Doch schon nach einigen Monaten sah er hiervon ab, da er glaubte, daß durch fremden Einfluß nur die Eigenthümlichkeit seiner Manier beeinträchtigt werden könne. Nichtsdestoweniger war er demnächst noch für kurze Zeit der Schüler seines Landsmannes André Robberechts. Nachdem Bériot sich dann ganz auf sich selbst zurückgezogen hatte, betrat er die Öffentlichkeit. Von Paris aus besuchte er England und fand namentlich in London glänzende Aufnahme. Bedeutend vorgeschritten als Violinspieler, betrat er die Heimath wieder. Der Brüsseler Hof engagirte ihn als Solospieler, doch büßte er diese Stellung durch die Revolution von 1830 wieder ein.

Inzwischen trat Bériot in nähere Beziehungen zu M a r i e M a l i b r a n - G a r c i a, die 1835 seine Gattin wurde. Mit ihr begab er sich auf größere Kunstreisen, deren Hauptziel Italien war. Nach dem, infolge eines Sturzes mit dem Pferde erfolgten Tode seiner Lebensgefährtin nahm er, in tiefe Schwermuth versunken, Brüssel zum Aufenthaltsorte. Nur durch große Selbstbeherrschung gelang es ihm, die Apathie, in die er für längere Zeit verfallen, zu überwinden. 1840 unternahm er seine letzte Koncertreise. Sie führte ihn nach Deutschland und bis Wien. Seitdem lebte er hauptsächlich

in der belgischen Hauptstadt und wirkte dort als erster Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Dieser Thätigkeit vermochte er sich indeß nur bis 1852 zu widmen, da seine in demselben Jahre erfolgte Erblindung ihn veranlaßte, ins Privatleben zurückzutreten. Am 10. April 1870 starb er in Löwen.

Bériot's vorzüglichster Schüler ist Henri Vieuxtemps, geb. 20. Februar 1820 in Verviers. Frühzeitig entwickelte sich sein Talent. Den ersten Unterricht empfing er von dem Violinspieler Lecloux, und im 7. Lebensjahre war er bereits im Stande, eine kleine Kunstreise anzutreten. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Brüssel. Sogleich nahm Bériot ihn als Schüler an. Nach einigen Studienjahren war er reif für die Virtuosenlaufbahn. Er eröffnete sie in Deutschland und erregte überall Aufsehen. In Wien angelangt, wurde er Simon Sechter's Schüler für das Studium der Komposition. Hierauf war ihm im Violinspiel zeitweilig noch Bernhard Molique in Stuttgart förderlich.

Nachdem Vieuxtemps mehrere Jahre hindurch Deutschland, England und Frankreich mit ungewöhnlichem Erfolge bereist hatte, besuchte er Rußland. Von dort kehrte er in seine Heimath zurück, begab sich aber bald wieder auf eine Koncerttour, die ihn abermals nach Rußland führte. Diesmal wurde er zum kais. russ. Kammervirtuosen ernannt. Der Künstler verweilte in Folge dessen von 1846—52 am petersburger Hofe. Seitdem führte er ein bewegtes Wanderleben. Außer den europäischen Ländern betrat er auch Amerika für längere Zeit. Der dortige Aufenthalt wirkte jedoch keineswegs günstig auf seine Leistungen, denn Vieuxtemps verlor durch den in der neuen Welt üblichen, vielfach handwerksmäßigen Betrieb der Kunst einen Theil seiner besten Eigenschaften als Solospieler. Waren seine Leistungen vorher frisch und keck, zeichneten sie sich durch breite, energische Tonbehandlung aus, so ließen sie nach seiner Rückkehr aus Amerika ein mattes, abgeblaßtes Wesen erkennen, dessen deutliche Spuren weder durch die außerordentlich beherrschte Technik der linken Hand, noch durch die Gewandtheit und schlüpfrige Glätte der Bogenführung verdeckt werden konnte. Hiervon abgesehen, zählte Vieuxtemps bis zu seinen letzten Lebensjahren zu den namhaftesten Virtuosen der

Neuzeit. Während seiner Wirksamkeit am Brüsseler Konservatorium als Nachfolger seines Lehrers de Bériot wurde er von einem Armleiden heimgesucht, welches ihn zur Ausübung seiner Kunst unfähig machte. Er suchte Heilung in dem warmen Klima Algier's, starb aber dort am 6. Juni 1881.

Vieuxtemps hat zahlreiche Violinkompositionen, darunter sieben Koncerte veröffentlicht. Die beiden letzten derselben erschienen erst nach dem Tode des Künstlers. Wenn die Koncerte Vieuxtemps' auch für den virtuosen Effekt gedacht und geschrieben sind, so zeichnen sie sich doch vor der Mehrzahl der gleichartigen Produkte durch sorgfältigere und solidere Gestaltung aus. Namentlich war Vieuxtemps unverkennbar bemüht, die Orchesterbegleitung seiner Koncertstücke über die niedrige Stufe eines bloßen Accompagnements emporzuheben, und ihnen eine musikalisch interessante, auf thematische Bearbeitung ausgehende Gestaltung zu geben. Doch erhalten seine Koncerte, und unter diesen besonders das vierte (D moll), nicht selten dadurch einen gespreizten Ausdruck, da der musikalische Gehalt seiner Erzeugnisse doch wiederum nicht bedeutend genug ist, um ein derartiges Verfahren zu begünstigen.

Nächst Vieuxtemps sind von Bériot's Schülern romanischer Abstammung noch zu nennen: Monasterio und Sauret.

Jesus Monasterio, geb. 21. März 1836 zu Potes in der Provinz Santander, ließ sich schon als zehnjähriger Knabe mit Erfolg im Madrider Theater del Principe hören. 1849 ging er nach Brüssel, um auf dem dortigen Konservatorium den Unterricht de Bériot's zu genießen. Nach dreijährigem Studium erhielt er den Preis der Violinklasse. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er von der Königin zum Lehrer am Madrider Konservatorium und dann auch zum ersten Soloviolinisten der k. Kapelle und der k. Kammermusik ernannt. Monasterio unternahm auch Kunstreisen in Frankreich, Belgien und Deutschland, widmete sich jedoch vorzugsweise dem heimischen Wirkungskreis, weshalb seine gerühmten Leistungen im Auslande nicht so bekannt geworden sind, wie sie es wohl verdienen.

Emile Sauret, geb. am 22. Mai 1852 zu Dun-le-Roi im Departement Cher, war gleichfalls im Brüsseler Konservatorium

Bériot's Schüler, nachdem er vorher einen Kursus auf dem gleichnamigen pariser Institut durchgemacht hatte. Es ist ihm trotz virtuoser Richtung ein ernsteres Streben eigen, welches sich auch in einer kräftigen, temperamentvollen Darstellung der von ihm ausgeführten Musik kundgiebt. Sein Bogenstrich ist eben so geschmeidig, als resolut und die Technik der linken Hand von ungemeiner Gewandtheit. Seine Leistungen hinterlassen im Ganzen einen vorzugsweise bravourmäßigen Eindruck. Bedeutende Erfolge hatte er auf seinen Reisen in England, Frankreich, Italien, Amerika (1870—1874) und Deutschland. Eine Reihe von Jahren lebte er in Berlin, wo er zeitweilig Lehrer an der Kullak'schen Musikschule war. Im Frühjahr 1891 nahm er seinen Aufenthalt in London. Dort wirkt er seitdem als erster Lehrer des Violinspiels an der »Royal Academy of Music.«

Außer Bériot und Vieuxtemps ist als ein älterer belgischer Violinspieler von Bedeutung zu berücksichtigen: Charles van der Planken, geb. den 22. Oktober 1772 in Brüssel. Er war ein Schüler Godecharle's. 1797 wurde er erster Violinist beim Brüsseler Theater. Außerdem gehörte er der k. Kapelle an. Besondere Schätzung erwarb er sich als Dirigent und Lehrer des Violinspiels. Er starb Anfangs 1849. Unter seinen Schülern zeichneten sich Snel, Robberechts und Meerts vornehmlich aus.

Joseph François Snel, geb. 30. Juni 1793 in Brüssel, empfing, nachdem er bei Planken die erste Ausbildung erhalten hatte, 1811 in der pariser Musikschule noch Baillot's Lehre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath trat er an Guesse's Stelle als Soloviolinist des Brüsseler Theaters. 1835 übernahm er das Kapellmeisteramt an der Kirche S. S. Michel et Gudule. Von seinen zahlreichen Kompositionen hat ihn nichts überlebt. Er starb am 10. März 1861 in Koeckelberg. Als Zöglinge von ihm sind Haumann und Artôt zu nennen.

Théodore Haumann, geb. zu Gent am 3. Juli 1808, gest. am 21. August 1878 zu Brüssel, war von seinen Eltern zum Advokaten bestimmt und erhielt eine dementsprechende Bildung im Athenäum zu Brüssel, worauf er die Universität Löwen bezog. Seine Vorliebe für Musik ließ ihn indeß nicht selten das erwählte Brodstudium

vernachlässigen. Schon vor seinen Studentenjahren hatte er sich unter Snel's Leitung in Brüssel mit Eifer dem Violinspiel hingegeben. Dasselbe beschäftigte ihn nicht minder in Löwen, und nach zwei Jahren beschloß er, sich gegen den Willen seiner Eltern ganz der Musik zu widmen. Seine Neigung zur Kunst war aber keine beständige. Wiederholt vertauschte er das musikalische Studium mit anderen Beschäftigungen, so daß er es niemals zu wahrhaft ausgegezeichneten Leistungen brachte. Seine Technik auf der Violine war nicht unbedeutend, seine Vortragsweise aber manirirt und im Grunde wenig künstlerisch, weshalb er auch nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangte. Im Druck erschienen von ihm einige Salonkompositionen.

Alexandre Joseph Montagny d'Artôt, geb. zu Brüssel am 5. Februar 1815, war der Sohn des ersten Hornisten bei der Brüsseler Oper, dessen Unterricht er zunächst genoß. Bald konnte er sich mit einem Viotti'schen Concerte im Theater hören lassen, Nun wurde er Snel's Schüler, der ihm nach einiger Zeit rieth, seine höhere Ausbildung in Paris zu suchen. Er trat ins dortige Konservatorium und empfing die Lehre Rudolph Kreutzer's. Zweimal wurde ihm der Preis beim Konkurs der Kunstanstalt zuerkannt, welcher er angehörte, und als zwölfjähriger Knabe hatte er seine Studien beendet. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in seiner Vaterstadt besuchte er London, hier wie dort durch seine frühreifen Leistungen Aufsehen erregend. Dann zog es ihn wieder nach Paris. Außer seiner Thätigkeit als Solospieler wirkte er daselbst in mehreren Orchestern mit. Weiterhin veranlaßte ihn der Wunsch, sich in der musikalischen Welt bekannt zu machen, zu einer Kunstreise, welche ihn durch das südliche Frankreich, Belgien, England, Holland, Deutschland, Italien und Rußland führte. 1843 besuchte er auch Amerika. Diese Reise bildete den Schluß seiner Laufbahn, denn, nach Europa zurückgekehrt, erlag er einem Brustleiden und starb bei Paris in Ville d'Avray am 20. Juli 1845. Sein Spiel war nach Fétis' Urtheil klein, aber brillant und graziös. Die ausschließlich virtuose Richtung desselben läßt sich aus seinen im französischen Salongenre gehaltenen Kompositionen ersehen.

Van der Planken's zweitgenannter Zögling, André Robberechts, geb. am 16. December 1797 in Brüssel, vollendete seine

Studien in der pariser Musikschule unter Baillot's Leitung. Auch wurde er eine Zeitlang der Lehre Viotti's theilhaftig. 1820 erhielt er am belgischen Hofe Anstellung als Soloviolinist. Seit 1830 lebte er in Paris, wo er am 23. Mai 1860 starb. Seine ziemlich zahlreich veröffentlichten Violinkompositionen haben nie Eingang in weitere musikalische Kreise gefunden.

Lambert Joseph Meerts, ehedem als Lehrer des Violinspiels an der Brüsseler Musikschule neben Bériot sehr geschätzt, geb. am 6. Januar 1800 in Brüssel, war zuerst Schüler v. d. Planken's, dann aber nacheinander Lafont's, Habeneck's und Baillot's. 1832 erfolgte seine Berufung als Soloviolinist an das Brüsseler Stadtorchester, 1835 seine Ernennung zum Lehrer am Konservatorium. Am 12. Mai 1863 starb er. Meerts hat technisch nutzbare Etüden und überdies eine Violinschule herausgegeben.

Joseph Ghys, geb. 1801 zu Gent, war Lafont's Schüler. Nach beendetem Studium lebte er mehrere Jahre auf Reisen und nahm dann seinen Aufenthalt in Nantes. Von 1832 ab widmete er sich wieder der Thätigkeit eines wandernden Virtuosen. Sein Spiel war, wenn auch sauber, so doch von schwächlich kleinem Charakter. Er bereiste (1835) in Gemeinschaft mit Servais Belgien, besuchte wiederholt Paris, kam 1837 nach Deutschland und wandte sich 1844 nach Rußland. In Petersburg erkrankte er. Dort starb er auch am 22. August desselben Jahres. Im Druck erschienen mehrere seiner Violinkompositionen.

Lambert Joseph Massart empfing den ersten Violinunterricht in Lüttich, wo er am 19. Juli 1811 geboren wurde, von einem Kunstliebhaber Namens Delaveu. Dieser Mann interessirte sich auch des Weiteren für seinen Schützling dadurch, daß er ihm vom König der Niederlande, Wilhelm I., ein durch die Stadt Lüttich noch erhöhtes Stipendium erwirkte, welches seine weitere Ausbildung in Paris möglich machte. Er wurde dort Kreutzer's Privatschüler, angeblich, weil Cherubini die Aufnahme eines Ausländers ins Konservatorium nicht gestatten wollte. Massart bildete sich zu einem vorzüglichen Violinisten aus und ließ sich auch mit Erfolg als Solist hören. Allein eine gewisse Befangenheit, die er nicht zu überwinden vermochte, bewog ihn bald, von der Öffentlichkeit zurückzutreten und sich ganz

dem Lehrberufe zu widmen, für welches er ebenso viel Geschick als ausgezeichnete Begabung an den Tag legte. Anfangs 1843 wurde er als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium angestellt. Dieses Amt verwaltete er bis 1890. Unter seinen vielen Schülern mögen die Polen Wieniawski und Lotto, so wie die Italienerin Teresina Tua erwähnt werden. Massart hat sich auch als Violinkomponist durch Veröffentlichung einiger Salonstücke bekannt gemacht. Er starb am 13. Februar 1892.

François Hubert Prume, geb. am 3. Juni 1816 in dem belgischen Orte Stavelot, zeigte frühzeitig Talent zur Violine und war Habeneck's Schüler im pariser Konservatorium. Einen Wirkungskreis fand er als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Lüttich. 1839 machte er eine Kunstreise durch Deutschland. Zehn Jahre später starb er am 14. Juli in seiner Vaterstadt. Von seinen Kompositionen, die ohne jeden Kunstwerth sind, war die sogenannte „Melancolie“, ein süßlich fades Virtuosenstück, eine Zeitlang beliebt. Sein Spiel war glatt und elegant, doch weichlich sentimental.

Unter den von ihm gebildeten Talenten wären hervorzuheben: Dupont und Dupuis.

Joseph Dupont wurde in Lüttich am 21. August 1821 geboren, empfing seine Ausbildung auf dem dortigen Konservatorium zunächst durch Wanson und dann durch Prume. Sein Talent entwickelte sich so rasch, daß er, kaum 17 Jahre alt, als Lehrer des Violinspiels bei der Anstalt verwendet werden konnte, in welcher er selbst seine Studien gemacht hatte. Es existiren auch einige Kompositionen von ihm. Er starb im kräftigsten Lebensalter am 13. Februar 1861.

Jacques Dupuis, einer der besten Vertreter der belgischen Violinschule in neuerer Zeit, geb. in Lüttich am 21. Oktober 1830, trat mit 9 Jahren in das dortige Musikinstitut und wurde, nachdem er wiederholt durch Verleihung von Preisen ausgezeichnet worden, 1850 gleichfalls zum Lehrer bei der Musikschule seiner Vaterstadt angestellt. Leider ereilte ihn der Tod schon im noch nicht vollendeten dreißigsten Lebensjahre, was um so mehr bedauert werden darf, als er durch seine gediegene Richtung bei längerem Wirken viel für die Verbreitung guter Musik in seinem Vaterlande hätte thun können.

Zwei der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angehörende bemerkenswerthe belgische Violinspieler sind Singelée und Dubois.

Jean Baptiste Singelée, geb. 25. September 1812 zu Brüssel, wurde 1828 in der königl. Musikakademie seiner Vaterstadt Wéry's Schüler. Nachdem er seine Studien beendet hatte, war er zeitweise in Paris thätig und fand dann bei der ersten Geige im königl. Theater Anstellung. Im Herbst des Jahres 1839 wurde er Meert's Nachfolger als Soloviolinist bei dem Brüsseler Orchester. 1852 übernahm er das Amt des Orchesterchefs in Gent. Singelée veröffentlichte zwei Violinkoncerte und eine größere Anzahl von Salonkompositionen für die Violine.

Amadée Dubois, geb. 17. Juli 1818 zu Tournay, besuchte von 1836—1838 das Brüsseler Konservatorium, in welchem er Wéry zum Lehrer hatte. Nachdem er sich weiterhin einige Zeit in Paris aufgehalten hatte, bereiste er koncertirend das nördliche Frankreich und Holland. Eine dauernde Stellung fand er als Direktor der städtischen Musikschule seiner Vaterstadt. In Paris ließ er einige seiner Violinkompositionen erscheinen.

Zu den mit Auszeichnung genannten belgischen Geigern der Gegenwart gehören Collyns und Ovide Musin.

Jean Baptiste Collyns, geb. 25. November 1834 zu Brüssel, empfing seine Ausbildung im dortigen Konservatorium, welchem er seit dem Juni 1863 als geschätzter Lehrer des Violinspiels angehört. Seine Studien machte er speciell unter Wéry's Leitung. Collyns wird als vorzüglicher Violinist gerühmt, dem auch ein ungewöhnliches Lehrtalent eigen ist.

Über Musin fehlen biographische Nachrichten. Er gilt als ein äußerst gewandter, dem exclusiven Virtuosenthum ergebener Geiger.

Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire in Belgien, gest. am 6. Mai 1890 zu Paris, erlernte die Elemente des Violinspiels bei einem gewissen Rouma in Lüttich. 1836 ging er nach Paris, um in der dortigen Musikschule Habeneck's Schüler zu werden. Sein Aufenthalt daselbst währte bis 1844; dann begab er sich auf Kunstreisen, die seinen Namen vortheilhaft bekannt machten.

Gegen 1850 übernahm er an Bèriot's Stelle den Violinunterricht am Konservatorium zu Brüssel. Gesundheitsrücksichten bestimmten ihn, diesen Wirkungskreis 1867 aufzugeben. Er lebte seitdem in Paris, wo er als Lehrer geschätzt war.

Léonard gehört zu den besten Violinspielern der französisch-belgischen Schule. Seine Leistungen zeichneten sich durch vorzügliche technische Beherrschung und große Sauberkeit aus, doch mangelte ihnen Schwung und innere Wärme. Die Art seiner virtuosen Richtung ergiebt sich aus den von ihm vorhandenen Kompositionen. Ein Verdienst erwarb er sich durch die Herausgabe einer Reihe älterer Violinwerke im Orginalsatz. Nebst einigen Etüdenwerken gab er auch eine Violinschule in Druck.

Von Léonard's Schülern sind der jugendliche Geiger M. Dangremont, über welchen nähere Nachrichten fehlen, sowie Martin Marsick und César Thomson hervorzuheben.

Martin Pierre Joseph Marsick, geb. 9. März 1849 in Lüttich, gab schon frühzeitig Beweise ungewöhnlicher Anlagen, wodurch sein Vater bestimmt wurde, mit ihm im Alter von 7 Jahren musikalische Übungen zu beginnen. Sein Talent entwickelte sich so schnell, daß man beschloß, ihn in der Musikschule seiner Vaterstadt zum Künstler ausbilden zu lassen. Zehn Jahre alt, wurde ihm der erste Preis der theoretischen Vorbildungsklasse dieser Anstalt zuerkannt. Im folgenden Jahr begann er das Violinspiel, und schon 1864 erkannte man ihm die große goldene Medaille zu. Neben dem Violinspiel zeichnete sich M. auch im Klavier- und Orgelspiel aus. Zum Öfteren vertrat er den Organisten der Kathedrale in seinem Dienst. Weiterhin begab er sich nach Brüssel, um dort unter Léonard's und Kufferath's Leitung seine Studien im Violinspiel und in der Komposition zu fördern. 1868 wandte er sich nach Paris. In das dortige Konservatorium aufgenommen, wurde er noch für ein Jahr Massart's Schüler. Nachdem er sich mit glänzendem Erfolg an dem Konkurrenzspiel seiner Klasse betheiligt hatte, kehrte er nach Brüssel zurück und erhielt von der belgischen Regierung ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um unter Joachim's Leitung seinem Spiel die letzte Vollendung zu geben.

Vom Jahr 1873 ab trat Marsick in die Reihe der ausgezeichneten Geiger unserer Gegenwart. Er führte sich zu jener Zeit mit Vieuxtemps' viertem Koncert in den pariser populären Koncerten auf so vortheilhafte Weise ein, daß der anwesende Komponist dieses Musikstückes sich veranlaßt sah, ihn durch die ehrendste Anerkennung auszuzeichnen. Seitdem bereiste er mit Glück Frankreich, Belgien, Deutschland, England u. s. w., und erwarb sich dadurch den Ruf eines der vorzüglichsten, aus der belgisch-französischen Schule hervorgegangenen Violinvirtuosen.

An Kompositionen gab M. 3 Koncerte, mehrere Solostücke für Violine und Klavier, sowie Lieder für eine Singstimme heraus.

Marsick gebietet über eine außerordentlich durchgebildete virtuose Technik. Sein Spiel ist energisch, temperamentvoll, spirituell und im Allegro von schwungvoll schlagfertiger Bravour.

César Thomson, geb. den 18. März 1854 zu Lüttich, erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater, welcher selbst Musiker war. Dann besuchte er das Konservatorium seiner Geburtsstadt und wurde in demselben zunächst Jaques Dupuis' Schüler. Nach dessen Tode übernahm Léonard seine weitere Leitung. Mit 11 Jahren verließ er, durch Verleihung der goldenen Preismedaille ausgezeichnet, die Anstalt, der er seine Ausbildung zu verdanken hatte. In seinem fünfzehnten Jahre fand Thomson ein Engagement als Sologeiger und Koncertmeister der Privatkapelle des russischen Barons v. Dervies, welcher in Italien lebte. Während seines Aufenthaltes im Süden brachte er auch zwei Winter als selbstständig wirkender Künstler in Nizza zu. 1874 übernahm er das Koncertmeisteramt bei dem Bilse'schen Orchester in Berlin, und 1882 wurde er durch königl. Dekret zum ersten Lehrer des Violinspiels am Lütticher Konservatorium ernannt. Thomson gehört zu den namhaftesten Geigenvirtuosen der Gegenwart. Als solcher erfreut er sich eines bedeutenden Rufes. An seinem Spiel werden seltene Beherrschung des Griffbretts und Bogens, sowie schöner Ton, künstlerischer Geschmack und edle Empfindung gerühmt. Ganz besonders excellirt er im Oktavenspiel.

Als ein virtuosisch hervorragender Repräsentant der französisch-

belgischen Schule ist an dieser Stelle noch Eugéne Ysaye, zur Zeit Professor des Violinspiels am Brüsseler Konservatorium, zu erwähnen.

Auch unter den Holländern sind in neuerer und neuester Zeit einige bemerkenswerthe Violinspieler aufgetreten. Außer Naret-Koning und Röntgen, über welche bereits in den vorhergehenden Blättern berichtet worden ist, haben wir noch zu nennen: Coenen, Kes und Petri.

Franz Coenen, Soloviolinist des Königs von Holland, sowie Lehrer an der Amsterdamer Musikschule für Geige und Komposition, wurde am 26. December 1826 in Rotterdam geboren. Von seinem Vater, einem Organisten, empfing er den ersten Unterricht. Später wurde er Schüler Molique's und Vieuxtemps'. Bevor Coenen in seine Amsterdamer Stellung trat, unternahm er in Gesellschaft von Henri Herz und, als das Verhältnis mit diesem sich gelöst hatte, mit dem Pianisten Ernst Lübeck erfolgreiche Kunstreisen durch Nord- und Südamerika, so wie nach Ostindien. Er gilt als ein der gediegenen Richtung ergebener Künstler, der nicht nur im Solo-, sondern auch im Quartettspiel Ausgezeichnetes leisten soll. An Kompositionen erschienen von ihm einige Violinstücke, Quartette, eine Symphonie und mehrere der geistlichen Musik angehörende Werke.

Willem Kes, geb. am 16. Februar 1856 zu Dordrecht, wo sein Vater Kaufmann war, begann sich als siebenjähriger Knabe unter Leitung des Kapellmeisters Ferd. Böhme mit Musik zu beschäftigen. Dieser sorgte dafür, daß Kes aus dem engen Kreise seines Heimathsortes heraustrat, und brachte ihn im fünfzehnten Lebensjahre aufs Leipziger Konservatorium. Hier genoß er den Unterricht Ferd. David's auf der Violine, und in der Komposition C. Reinecke's, trieb auch zugleich das Klavierspiel unter Leitung Wenzel's und Jadassohn's. Nach Verlauf zweier Jahre kehrte Kes in die Heimath zurück, um sich an einem Konkurrenzspiel zu betheiligen, welches von drei zu drei Jahren Seitens der holländischen Regierung für junge Talente veranstaltet wird, wodurch er ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien erwarb. Zunächst wurde er Schüler Wieniawski's in Brüssel, und dann noch für ein Jahr Joachim's Zögling auf der Berliner Hochschule für Musik. Mit dem Zeugnis der Reife aus dieser Anstalt entlassen, bereiste Kes sein Vaterland. Im Herbst 1877 wurde ihm

die erste Koncertmeisterstelle in Amsterdam übertragen. Neben diesem Amt übernahm er ein Jahr später die Funktionen als Kapellmeister in Dordrecht. 1883 gab er den Koncertmeisterdienst in Amsterdam auf, und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daselbst an. Kes hat Verschiedenes komponirt, darunter ein vom niederländischen Tonkünstlerverein preisgekröntes Violinkoncert. Veröffentlicht sind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteristische Tanzweisen" für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger ist Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Leyst bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht selbst, wo sein Vater als Oboist in der Städtischen Kapelle angestellt war. Er unterrichtete seinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinspiels, starb aber bald, so daß an seine Stelle der Utrechter Koncertmeister Dahmen (gest. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur wesentlich förderte, sondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieses Meisters genoß der Kunstjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nöthigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüssel, um sich mit der belgischen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachim's trat er dann 1877 in London während der Saison auf, folgte hierauf einem Ruf als Koncertmeister nach Sondershausen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte. Nach Ablauf dieser Zeit ging er in gleicher Eigenschaft nach Hannover. Dort war er bis zu seiner im Oktober 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig thätig, wo er an Stelle Schradieck's das Koncertmeisteramt im Gewandhaus- und Theaterorchester übernahm. Seit 1889 bekleidet er den Koncertmeisterposten in der königl. Kapelle zu Dresden.

Isidor Schnitzler, geb. am 2. Juni 1859 in Rotterdam, wurde im zwölften Lebensjahre Schüler der Kölner Musikschule. Von Köln heimgekehrt, setzte er seine Studien bei Emanuel Wirth fort. 1874 erhielt er ein Stipendium vom König von Holland, welches er dazu benutzte, um sich während eines Jahres unter Wieniawski's Leitung weiter zu bilden. Die letzte Vollendung gab ihm Joachim, dessen Unterweisung Schnitzler sich von 1875—1876 erfreuen durfte.

Zu Beginn seiner künstlerischen Selbstständigkeit unternahm Schnitzler im Vereine mit der bekannten Sängerin Desirée Artôt und dem Sänger Padilha eine Kunstreise durch Rumänien. Hieran schloß sich sein Auftreten im Leipziger Gewandhauskoncert und eine Reise durch Holland. 1880 wurde er von dem Mendelssohn-Quintett-Klub in Boston engagirt, mit welchem er in den beiden nächsten Jahren als Koncertspieler Amerika und Australien bereiste. Dieser Klub wurde weiterhin zu einer Tournée in den Vereinigten Staaten mit Hinzuziehung von Christine Nielson engagirt, an welchem Unternehmen Schnitzler gleichfalls betheiligt war.

VII. England, Skandinavien, die slavischen Länder und Ungarn.

Von jeher ist die musikalisch nicht sonderlich begabte brittische Nation bemüht gewesen, die tonkünstlerischen Resultate des westlichen Europa, insbesondere aber Italiens und Deutschlands, für ihre Bedürfnisse zu benutzen und zugleich nacheifernd in diesem Kunstgebiete thätig zu sein, ohne daß es ihr bis jetzt gelungen wäre, auf den Entwickelungsgang der Musik im Ganzen und Großen irgend einen bestimmenden Einfluß zu gewinnen. Zwar besaß England im 16. und 17. Jahrhundert in Männern wie William Bird, John Dowland, Thomas Weelkes, John Wilbye, Thomas Morley, Orlando Gibbons und John Bennet eine Reihe begabter Tonsetzer, aber eine nationale Musik von einer, auch für andere Nationen maßgebenden und leitenden Geltung haben sie nicht geschaffen. Und selbst ihr gerühmtester Komponist, Henri Purcell (geb. 1658, gest. 1693), von dem William Crotch in einem 1808 erschienenen Sammelwerk „Specimens of various Styles of Music" kühnlich behauptet, er sei zu Ende des 17. Jahrhunderts der größte Komponist, nicht nur Englands, sondern überhaupt gewesen[1]), vermochte

1) In seinen Instrumentalsätzen, die dem Ausdruck nach mehr spröde und trocken als anmuthig und wohlklingend sind, kann Purcell mit den gleichzeitigen italienischen Tonsetzern nicht rivalisiren.

dies nicht. Immerhin darf England auf die Leistungen der genannten Künstler mit einer gewissen Genugthuung zurückblicken, um so mehr, als es ihm seit jener Zeit nicht mehr vergönnt gewesen ist, eine derartige Periode schöngeistigen Aufschwunges in musikalischen Dingen wiederzuerleben. Sehr merkwürdig ist es jedenfalls, daß das Vaterland Shakespeare's keinen diesem Dichter auch nur entfernt ebenbürtigen Musiker erzeugt hat, während es ihm bis auf die Gegenwart herab nicht an bedeutenden Erscheinungen mannichfacher Art in der Malerei, Litteratur, Wissenschaft, Industrie und Handelspolitik fehlte.

Ähnlich wie in produktiver, ist es in reproduktiver Hinsicht mit Englands Musik bestellt. Das Instrumentenspiel war dort allerdings frühzeitig beliebt, allein die kunstgemäße Pflege desselben begann erst verhältnismäßig spät. Besonders bevorzugt wurde ehedem in musikalischen Kreisen Englands das Viola- oder Gambenspiel, in welchem man dort zwei dem 17. Jahrhundert angehörende Größen besaß. Diese waren: John Jenkins, geb. 1592 zu Meidstone, und Cristopher Simpson, geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Den letzteren, welcher 1659 eine Violaschule veröffentlichte, haben wir schon als Verfasser einer Violinschule kennen gelernt.[1]

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab wurden die Violenarten in England mit Ausnahme der Viola da Gamba allmählich durch die mehr und mehr sich verbreitende Violine in den Hintergrund gedrängt. Doch aber gingen aus der Mitte des englischen Volkes seither nur wenige Geiger von Bedeutung hervor, sei es nun, daß der reichliche Zufluß fremder, namentlich aber italienischer und deutscher Spieler seit Beginn des vorigen Jahrhunderts das berufsmäßige Studium der Violine entbehrlich erscheinen lassen mochte, oder daß es an ausgezeichneten einheimischen Talenten für dieses Instrument fehlte. Thatsache ist es, daß eine Erscheinung ersten Ranges unter den englischen Geigern bisher nicht existirt hat.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Privatmusikbetrieb Englands in Haus und Familie ein weitverbreiteter ist, so muß es auffallen, daß dort ein numerisch so starkes Kontingent ausländischer

1) S. S. 95.

Künstler für die öffentliche Musikpflege benöthigt wird. Dieser Umstand, welcher eben nicht zu Gunsten der englischen Musikbegabung spricht, hat, wie es scheint, dazu Anlaß gegeben, die Zahl der Londoner Musikinstitute noch um ein, in großem Styl angelegtes Konservatorium zu vermehren, welches im Frühjahr 1883 unter dem Namen Royal College of Music eröffnet worden ist. Man knüpft an diese Anstalt weitgehende Hoffnungen für die musikalische Zukunft Englands. Ob dieselben in Erfüllung gehen werden, bleibt abzuwarten.

Unter den Orten, in welchen die Tonkunst bis heute eine Stätte fand, nahm London als Residenz und Hauptsammelplatz der vornehmen englischen Gesellschaft jederzeit den Vorrang ein. In dieser Weltstadt koncentrirt sich eigentlich das musikalische England; sie hat nach dieser Seite im Grunde für das ganze Land dieselbe Bedeutung, wie Paris für Frankreich. Außerdem thaten sich im vergangenen Jahrhundert vorzugsweise Worcester, Glocester, Hereford, in diesem Jahrhundert Birmingham, Manchester, Liverpool und einige andere Städte durch Musikfeste hervor.

Das Londoner Musikleben fand außer der Opernbühne hauptsächlich in öffentlichen Koncerten und in der Thätigkeit musikalischer Vereine Ausdruck.[1]) Das Koncertwesen der Themsestadt ist alt und verdankt seine Entstehung dem ersten namhafteren englischen Violinspieler John Banister, geb. gegen 1630 bei London, gest. 3. Oktbr. 1676, welcher als Nachfolger des deutschen Violinisten Thomas Baltzar[2]) 1663 Leiter der mit 24 Violinen besetzten Hofmusik wurde. Man erzählt, daß Banister, von Charles II. zu seiner Vervollkommnung nach Frankreich geschickt, sich die Ungnade seines Gebieters zugezogen habe, weil er gegen denselben nach seiner Heimkehr die Meinung geäußert, daß die Engländer weniger Talent zum Violinspiel hätten, als die Franzosen.

Den von Banister eingeführten Koncerten folgten 1678 die

---

1) Über diese Vereine, wie überhaupt über die musikalischen Verhältnisse Londons finden sich sehr detaillirte Mittheilungen in Pohl's „Mozart und Haydn in London". (Wien, Gerold's Sohn, 1867.) Die obigen Notizen sind diesem interessanten Buche entnommen.

2) S. d. S. 202.

Musikaufführungen des, in den Straßen Londons herumziehenden Kohlenverkäufers John Britton, der neben seinem Geschäft ein leidenschaftlicher Musikliebhaber war, und in seinen Mußestunden mit Eifer dem Studium der Gambe und des Generalbasses oblag. Er veranstaltete 36 Jahre hindurch regelmäßig Donnerstags in seiner Behausung Koncerte, die in einem schmalen und niedrigen, über dem Kohlenschuppen befindlichen Raume stattfanden, nichts desto weniger aber von der vornehmen Welt besucht wurden. Lange Zeit boten diese Koncerte für einheimische und auswärtige Künstler ein Hauptmittel, sich in London bekannt zu machen. Selbst Händel hielt es nicht unter seiner Würde, dort zu spielen.

Diesen Unternehmungen schlossen sich andere Koncerteinrichtungen von längerer oder kürzerer Dauer an. Auch Privatkoncerte mannichfacher Art kamen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Ein bedeutsamer Versuch zu regelmäßigen Abonnementskoncerten nach dem Modus des pariser Concert spirituel ging von Corelli's Schüler Geminiani aus. Mit ihm rivalisirte gleichzeitig der deutsche Violinspieler Michael Christian Festing († 1752), welcher von 1739—1744 ebenfalls Subskriptionskoncerte veranstaltete.

Vom Jahre 1751 ab erhielt das Londoner Koncertwesen einen besonderen Aufschwung, zunächst durch die Thätigkeit des Violinspielers Giardini, sodann aber durch die Bach-Abel-Koncerte, welchen Wilhelm Cramer einen besonderen Glanz verlieh. Bald wurden auch die „professional Concerts“ zu einem neuen Anziehungspunkt für die Künstlerwelt. Die bei weitem größte Bedeutung für das Londoner Musikleben gewannen aber die Salomonischen Koncerte, welche ihre Glanzperiode durch Haydn's persönliche Mitwirkung feierten. Überhaupt hatte sich der Musikbedarf der englischen Hauptstadt zu Ende des vorigen Jahrhundert ungemein vervielfältigt und bis zu einer beispiellosen Höhe gesteigert. Pohl giebt darüber folgende Notizen: „London, das sich nun, nach damaligen Begriffen, enorm vergrößert hatte, sorgte auch für die feineren Kunstgenüsse der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entstanden neue Koncertsäle, neue Theatergebäude. Zu Hannover Square rooms gab Salomon „unter den Auspicien Haydn's“ 12 Subskriptionskoncerte

und eben so viele die Fachmusiker (professional concerts) unter W. Cramer. Ferner waren in einem neuen Sale in Tottenham street die vom König besonders protegirten Koncerte für alte Musik (Concerts of ancient Music) unter Joah Bates und W. Cramer; die Koncerte der Academy of ancient Music, unter Dr. Arnold und Salomon; die Anacreontic-Madrigal-Cecilian- und Handelian-Societies; der Catch-Club, Glee-Club; die Koncerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Koncerte bei Hof in Buckingham-house oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden stattfindenden Nobility-concerts (Koncerte des Adels), die ladies-concerts (Damenkoncerte) an Freitag-Abenden; eine Anzahl Privatkoncerte einheimischer und fremder Virtuosen nebst den Musikabenden der Reichen im eigenen Hause. — Als Beweis, daß die Musikwuth sich auch in den niederen Klassen der Bevölkerung ausbreitete, erwähnt Morning-Cronicle (Dec. 1791) Koncerte auf einem Heuboden, Eintritt 3 Pence; ferner Sonntagskoncerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierstuben."

Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr London schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Musikproduktionen aller Art und Beschaffenheit überschwemmt war. Der größere Theil hiervon fand, wie auch jetzt noch, während der „Season", also zu jener Zeit statt, welche die Fasten nebst den beiden darauf folgenden Monaten einschließt. In dieser kurzen Periode überläßt man sich dem geschäftsmäßigen Genusse sogenannter Monstre-Koncerte von oft mehrstündiger Dauer, die dem Publikum massenhaft geboten werden. Von nah und fern strömen dann Sänger und Virtuosen herbei, um Lorbeeren und Geld einzuernten; doch nur einem verhältnismäßig kleinen Theile derselben gelingt dies nach Wunsch, denn die Konkurrenz ist ungeheuer, und das verwöhnte Publikum bevorzugt, wie begreiflich, die Helden des Tages. Eine Erscheinung verdrängt die andere, und in diesem bunten Gewühl, welches einem musikalischen Sklavenmarkte gleicht, auf dem Jeder sich wie eine Waare anbringt und zu festen Preisen an einen Unternehmer oder an eine Gesellschaft verkauft, hat die Existenzfrage ihre besondere Bedeutung. Viele von Denen, welche

mit schönen Hoffnungsträumen für Ehre und Gewinn über den Kanal schifften, kehrten enttäuscht in die Heimath zurück, wenn ihnen nicht etwa bei dauernden Aufenthalt in London das herbe Loos zu Theil ward, selbst nach glänzenden Tagen in Noth und Elend ihre Laufbahn zu beschließen, wozu die Geschichte des Violinspiels hinreichende Belege liefert.

Wie schwierig es schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war, sich in der Gunst des londoner Publikums festzusetzen und dauernd zu behaupten, davon sei hier noch ein eklatantes Beispiel angeführt.

Leopold Mozart war mit seinen beiden Kindern im Frühjahr 1764 nach London gegangen, und Wolfgang erregte durch sein wunderbares Talent das allgemeinste Aufsehen. Nachdem die Neugierde der Leute aber befriedigt worden, gehörte die deutsche Künstlerfamilie bald zu den abgethanen Dingen. Auf jede Weise bemühte sich Mozart, der Vater, das Interesse für die seltenen Leistungen seiner Kinder und namentlich Wolfgangs rege zu erhalten. Er ermäßigt das Eintrittsgeld. Er entschließt sich zu reklameartigen, seinem Wesen so fremden Anzeigen und Einladungen. Doch vergeblich! Endlich wird noch der verzweifelte Versuch gemacht, das fashionable Westend zu verlassen, um in der City in einem untergeordneten Lokale zu abermals herabgesetzten Preisen zu spielen. Mit folgenden marktschreierischen Worten bietet er die Leistungen seiner Kinder unterm 11. Juli 1765 förmlich aus: „Allen Freunden der Wissenschaften. — Das größte Wunder, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann, ist ohne Zweifel der kleine Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von acht Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetsten Männer überhaupt, sondern auch der größten Musiker Europa's mit Recht erregt hat. Es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewundern ist, seine Ausführung auf dem Klavier und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Kompositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders, auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlaßt, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Komponisten und seine Schwester, deren beider

musikalische Kenntnisse keine Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im großen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Klavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können".

Doch auch dies Zugmittel wirkte nicht mehr, und die Mozart'sche Familie mußte sich, um nicht vergeblich ihr Geld in London zu verzehren, zur Abreise entschließen.

Heute giebt es zwar für eine derartige Erfahrung keinen Mozart mehr, doch genug andere Künstler, denen es in London nicht besser ergeht. Erscheinungen, die sich, wie etwa Spohr, Mendelssohn und gegenwärtig Joachim, dauernd in der Gunst des Publikums zu erhalten vermochten, können im Hinblick auf das Heer der dort Jahr aus Jahr ein versammelten Sänger und Virtuosen nur als Ausnahmen gelten.

Es ist leicht begreiflich, daß die Musikbedürfnisse Londons und der übrigen hier in Frage kommenden Städte des Königsreichs bis zu einer, der inzwischen gewaltig gestiegenen Bevölkerung entsprechenden Höhe angewachsen sind. London allein besaß im Jahre 1868 bei mehr als 3 000 000 Einwohnern 80 Musikvereine, über 100 Musikalienverleger und Musikinstrumentenhändler; gegen 200 Klavier- und 30 Orgelbauer; über 100 Blas- und Streichinstrumentenmacher, 20 Notenstechereien, 7 Musikaliendruckereien, 9 Musikschriftgießereien und etwa 1900 Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.[1]) Seitdem ist London zu einer Stadt von nahezu fünf Millionen Einwohner angewachsen, und im Verhältnis hierzu mögen auch die vorgenannten Ziffern sich inzwischen erhöht haben. Diesen ist in der Hauptsache indessen nur eine quantitative Bedeutung beizumessen. Sie beweisen wohl, daß der Musikbetrieb in London enorme Dimensionen angenommen, nicht aber zugleich, daß das tonkünstlerische Vermögen der Engländer sich dadurch in bemerkenswerther Weise gesteigert hat. Sehr bezeichnend für die wenig belangreiche Musikbegabung der

1) Signale f. d. mus. Welt. Jahrg. 26. Nr. 25.

Britten bleibt es immer, daß sie auch in neuerer Zeit noch keinen einzigen wahrhaft bedeutenden Komponisten hervorgebracht haben. Sterndale Bennett, wohl der namhafteste englische Tonsetzer dieses Jahrhunderts, erscheint als eine abgeblaßte Kopie Mendelssohn-Bartholdy's und hat sich zu einer selbstständigen Produktivität nicht zu erheben vermocht. Auch als ausübende Musiker zeichneten sich bisher nur verhältnismäßig wenige Engländer aus. Unter den Violinspielern haben wir seit Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts an hervorragenderen Persönlichkeiten nur zu verzeichnen: Banister den jüngeren, William Corbett, Dubourg, Clagg, Fisher, Linley, Ashley, Bridgetower, Blagrove und die Gebrüder Holmes sowie Carrodus.

John Banister der jüngere, geb. gegen 1663 zu London, ein Sohn des schon (S. 518) erwähnten Violinisten gleichen Namens, war der Schüler seines Vaters und gehörte nach vollendeter Ausbildung dem Orchester des Drury-Lane-Theaters an. In demselben wirkte er bis 1720 mit. Fünf Jahre danach starb er. In der Sammlung „Division Violin“ veröffentlichte man von seiner Komposition variirte „Capricen.“ Außerdem gab er um 1690 im Verein mit dem deutschen Tonsetzer Gottfried Finger, welcher damals in London lebte, folgendes Werk heraus: „Ayres, Chacones, Divisions, and Sonatas for Violins and flutes!“

William Corbett, ein für seine Zeit namhafter Violinist, war mehrere Jahre hindurch Orchesterchef des Hay-Market-Theaters. 1710 begab er sich nach Rom, von wo er nach Gerber 1724 (nach Fétis 1740) zurückkehrte und in London in einem Koncert auftrat. Im Übrigen ist von seiner Thätigkeit als ausübender Künstler nichts bekannt. Unter den von ihm herausgegebenen Kompositionen befindet sich ein Kuriosum. Der Titel desselben lautet: „XXXV Concertos or universal bizzaries in 7 parts, in 3 books. op. 5“. Die Vorrede desselben besagt, daß der Verfasser sich die Aufgabe gestellt habe, den in den verschiedenen europäischen Königreichen, sowie in den Hauptstädten oder Provinzen Italiens üblichen Styl nachzuahmen. Gerber bemerkt dazu, daß diese Kompositionen „Ladenhüter“ blieben, also keine Abnehmer fanden.

Matthiew Dubourg[1]), geb. 1703 in London, war ein natürlicher Sohn des Tanzmeisters Isaac. Seine künstlerische Laufbahn eröffnete er als Knabe bei dem „musikalischen Kohlenmann" John Britton, in dessen Musiksaal er, um gesehen zu werden, auf einem Stuhle stehend, mit Corelli's Kompositionen debutirte. Als Geminiani 1714 nach London kam, wurde Dubourg sein Schüler und bildete sich zu einem bedeutenden Violinisten. Vorzugsweise soll er sich im Vortrage des Zarten und Pathetischen ausgezeichnet haben. 1728 wurde er an Stelle Cousser's zum Kapellmeister in Dublin, 1735 zum Kammermusikus des Prinzen von Wales und 1752 als Nachfolger Festing's zum Direktor der königl. Musik ernannt. Von seinen zahlreichen Kompositionen wurde nichts gedruckt. Er starb (nach Gerber) in London (nach Pohl in Dublin) am 3. Juli 1767.

Sein Schüler John Clagg soll ihn an Fertigkeit und Gewandtheit übertroffen haben. Derselbe verlor, wie Gerber berichtet, durch übermäßiges Studiren den Verstand, und endigte im Bedlamhospital, welchem er 1742 übergeben wurde.

Joh. Abraham Fisher, geb. 1744 in London, erhielt seine Erziehung im Hause des Lord Tyrawly. Sein Name wird zuerst 1765 genannt. Er bereiste als Koncertspieler Deutschland und Rußland und erregte Aufsehen durch seine Fertigkeit und das Feuer seiner Vortragsweise. Über seine auffallende äußere Erscheinung berichtet Pohl: „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoisinrothen, reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fußspitzen einherschritt, in ein braunseidenes Kamelotgewand gekleidet, mit scharlachfarbener Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt. So hoch war sein gepudertes und parfümirtes Toupée, daß seine kleine Gestalt dadurch in zwei Hälften erschien. Sein Unterkleid war an den Knieen mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume". In Gerber's altem Lexikon befindet sich (nach Neefe's Mittheilung) die Bemerkung, Fisher's Vortrag sei rauschend und wild gewesen, und er habe zu sehr den Gambenton nachgeahmt.

---

1) Vergl. S. 187.

Gerber fügt dem hinzu, daß er mit seiner Kunst „viel Scharlatanerie" verbunden habe. Über Fisher's Lebenslauf fehlen sonst alle näheren Nachrichten.

Nardini's talentvoller Schüler Thomas Linley, geb. zu Bath 1756, ließ sich bereits mit 8 Jahren als Koncertspieler hören, nachdem er in London bei Boyce Violinunterricht gehabt. 1770 reiste er nach Florenz, um unter Nardini zu studiren. Zwei Jahre später kehrte er in seine Heimath zurück. Er ertrank bei einer Wasserpartie am 7. August 1778.

General Ashley, angeblich einer der besten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, war ein Schüler Giardini's und Barthelemon's. Viotti spielte mehrmals seine Doppelkoncerte öffentlich mit ihm in London. Er starb 1818.

Über George Augustus Polgreen Bridgetower, welcher nach Angabe Grove's in dessen Musiklexikon der Sohn eines Afrikaner's und einer Europäerin, mithin ein Mulatte war, sind die Nachrichten theilweise ungewiß. Sein so eben genannter Biograph berichtet, daß es scheine, als ob B. 1779 oder 1780 in der polnischen Stadt Biala geboren und zuerst im Februar 1790 im Londoner Druy-Lane-Theatre als Solist aufgetreten sei. Am 2. Juni desselben Jahres gab er mit dem gleichaltrigen Wiener Geiger Franz Clement unter dem Protektorat des Prinzen von Wales ein Koncert, worauf er Schüler Giornovichi's und Barthelemon's im Violinspiel und Attwood's in der Komposition wurde. Dann erhielt er eine Stelle als erster Violinist bei dem Prinzen von Wales. Außerdem war er mitwirkend bei den Haydn-Salomon-Koncerten in London betheiligt. 1802 ging er zu seiner Mutter nach Dresden und gab dort im Juli desselben Jahres sowie im März 1803 Koncerte. Zwei Monate später (17. oder 24. Mai) trat er in Wien, von Beethoven unterstützt, der mit ihm seine Sonate Op. 47 spielte, öffentlich auf. Diese Thatsache spricht für eine ungewöhnliche Künstlerschaft Bridgetower's, denn Beethoven hätte sich schwerlich dazu verstanden, mit einem Violinisten vom gewöhnlichen Schlage gemeinschaftliche Sache zu machen. Man glaubt, daß B. zwischen 1840 und 1850 gestorben sei. In London hatte er den Spitznamen: „abessinischer Prinz".

Wie er zu seinem englischen Namen gekommen ist, weiß man nicht, wie denn auch sonst weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Henry Blagrove, geb. im Oktober 1811 in Nottingham, empfing seine erste Ausbildung, die er weiterhin noch während eines einjährigen Studiums (1833—1834) bei Spohr in Cassel vollendete, unter Anleitung Fr. Cramer's in der Londoner „Royal academy of music". Einen seinem Talent angemessenen Wirkungskreis fand er in der englischen Hauptstadt als sehr geschätzter Violinist. Er starb dort am 15. December 1872.

Die Gebrüder Alfred und Henry Holmes, ausschließlich durch ihren Vater ausgebildet, gehören zu den begabtesten englischen Violinspielern der Neuzeit. Beide versuchten sich auch mehrfach in den höheren Kompositionsgattungen, und der jüngere Holmes veröffentlichte Violinsonaten von Händel, Corelli und Tartini in eigener Bearbeitung. Alfred H., geb. am 9. November 1837 in London, starb schon am 4. März 1876 in Paris, wogegen sein Bruder Henry, welcher ebendaselbst am 7. November 1839 geboren wurde, noch lebt. Beide Brüder producirten sich vereint zum ersten Mal 1847 in einem Koncert zu London und machten dann nach mehrjähriger Pause, inzwischen ihrem Studium weiter lebend, von 1855 ab mehrfache erfolgreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Österreich, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich führten. Henry Holmes wählte, nachdem er 1865 von Paris aus nochmals allein die skandinavischen Länder bereist hatte, London zu seinem ständigen Aufenthaltsort. Dort ist er Lehrer des Violinspiels an dem neueröffneten „Royal College of Music".

Als ein englischer Violinist der Gegenwart ist noch John Carrodus, ein Schüler Molique's, zu nennen, welcher die Koncertmeisterstelle am Covent-Gardens-Theatre versieht.

Vorstehenden Männern seien noch drei in England geborene Künstler fremder Nationalität hinzugefügt. Es sind die beiden Pinto's und Weichsel.

Thomas Pinto war einer portugiesischen, nach Neapel übergesiedelten Familie entsprossen, die sich politischer Rücksichten halber nach England wandte. Schon vor Ablauf des 9ten Lebensjahres

spielte er nicht nur Corelli'sche Stücke, sondern leitete auch das Orchester in Cecilia Hall zu Edinburg mit Geschick. Seit 1750 trat er in London häufig als Solospieler auf. Auch war er Vorspieler im Kings-Theatre und Drury-lane-Theatre. Weiterhin begab er sich nach Schottland. Hier starb er gegen 1780. Pinto gebot über ein ungewöhnliches Talent, zog es aber vor, statt ausdauernden Studien sich den noblen Passionen hinzugeben. Pohl berichtet von ihm, daß er an Stelle des Bogens nur zu häufig die Reitpeitsche schwang. Besonders stark soll er im vista-Spiel gewesen sein. Auch verstand er sich auf das Kunststück, das Notenblatt auf den Kopf zu stellen, und die Noten in umgekehrter Ordnung und von unten nach oben zu lesen.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. September 1786 zu Lambeth in London, war ein Schüler Salomon's und zeichnete sich durch große Fertigkeit und schönen Ton aus. Er starb am 23. März 1806 an den Folgen einer Erkältung, welche er sich bei seinem Auftreten in einem Birminghamer Koncert zugezogen hatte.

Der Bruder der ehedem berühmten Sängerin Billington, Carl Weichsel,[1]) geb. zu London 1764, empfing seine Ausbildung im Violinspiel von Wilhelm Cramer. Als neunjähriger Knabe trat er bereits in öffentlichen Koncerten auf, später war er im Orchester des königl. Theaters und der Koncerte zu Hannover Square sowie der Philharmonischen Societät angestellt. 1830 war er in London noch am Leben. Seitdem ist er spurlos verschollen. Ein Heft Violinsonaten erschien als op. 1 von ihm im Jahre 1795.

Über die von Pohl genannten englischen Violinspieler Jackson, Brown, Richards, Oliver, Smart, Abrams, Shaw, Shield, Crotch, Mason, Smith, Taylor und andere sind keine Nachrichten vorhanden.

---

1) Seinem Namen zufolge scheint Weichsel deutscher Abkunft gewesen zu sein, doch ist England seine Heimath, weshalb er an dieser Stelle zu erwähnen war.

Musikbegabter als Albions Söhne sind die skandinavischen Volksstämme. Wenn sich das Musikleben dieser Bewohner des nördlichen Europa im höheren künstlerischen Sinne erst verhältnismäßig spät entwickelte, so dürfte die Ursache davon wohl vornehmlich in der geographisch wenig begünstigten Lage zu suchen sein, welche eine schnellere Vermittelung der künstlerischen Errungenschaften Deutschlands, Italiens und Frankreichs wesentlich erschwerte. Für Dänemark allein lagen die Verhältnisse durch die Nachbarschaft Deutschlands und eine im Vergleich mit Schweden und Norwegen dichtere Bevölkerung günstiger. Nachdem die Dänen zu Anfang dieses Jahrhunderts in verschiedenen Fächern der Kunst und Wissenschaft — es sei nur an Thorwaldsen, Oehlenschläger und Oersted erinnert — einen bedeutsamen Aufschwung genommen, ging aus ihrer Mitte, um sogleich die tüchtigste Kraft zu nennen, Niels W. Gade hervor, der unstreitig zu den besten Instrumentalkomponisten der Neuzeit zählt.

Schon im 16. Jahrhundert war der Copenhagener Hof bemüht, durch Herbeiziehung fremder, insbesondere niederländischer Künstler eine musikalische Pflanzschule in Copenhagen zu gründen. Und auch im 17. Jahrhundert geschah dieses, zugleich mit besonderer Berücksichtigung der ausübenden Tonkunst. Nachdem der Sinn für Musik sich mehr und mehr verallgemeinert hatte, entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Copenhagen auch stehende musikalische Vereine, welche zur Pflege der Kunst wesentlich beitrugen. Unter ihnen ist die 1744 errichtete „musikalische Societät" zu erwähnen, welcher die „harmonische Gesellschaft", der „Musikverein", der „Cäcilienverein" und endlich noch der „Koncertverein" folgten. Die Entstehung der letzten vier Institute gehört dem gegenwärtigen Jahrhundert an. Seit 1865 besitzt Copenhagen auch eine staatliche Musikschule.

Wie es scheint, wurde für die Kunst des Violinspieles in Dänemark der aus Schlesien herstammende und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborene deutsche Geiger Joh. E. Hartmann von belangreicher Bedeutung. Dieser Künstler, welcher nach Gerber's Bericht anfangs Koncertmeister in der herzoglichen Kapelle zu Plön war, und 1768 mit derselben nach Copenhagen in die Dienste des

dortigen Hofes kam, starb 1791. Hartmann ist der Stammvater einer dänischen Musikerfamilie, deren Sprößlinge bis in die Gegenwart reichen und in der musikalischen Welt einen Namen von gutem Klang haben. Sein Sohn August war von 1800—1850 Organist an der Copenhagener Garnisonkirche. Dieser ist der Vater des, als Tonsetzer von seinen Landsleuten hochgeschätzten Johann Peter Emil Hartmann, Schwiegervaters N. W. Gade's. Und wiederum ein Sohn desselben ist der Componist Emil Hartmann, geb. 21. Februar 1836, der mit einzelnen seiner zwar nicht durchaus eigenartigen, aber doch wohlgestalteten Werke auch in Deutschland Anerkennung gefunden hat.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß aus der Lehre des Seniors der Hartmann'schen Familie Claus Schall, der erste bedeutende dänische Violinspieler, hervorging. Denn als Hartmann nach Copenhagen kam, war Schall, geb. 1760, noch ein Knabe.

Claus Schall hatte über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus nicht nur als Violinist, sondern auch als Tonsetzer guten Ruf. Er bereiste Deutschland, Italien und Frankreich und wurde, heimgekehrt, zum Koncertmeister der königl. Kapelle ernannt. 1836 starb er in seinem Geburtsorte Copenhagen. An Violinkompositionen gab er fünf Koncerte, Duetten und ein Heft Etüden heraus.

Unter seinen zahlreichen Schülern, von denen die meisten angeblich Mitglieder der Copenhagener Kapelle wurden, ist Johannes Frederik Fröhlich hervorzuheben. Auch möchte zu den Zöglingen Schall's der um einige Jahre ältere

Frederik Torkildsen Wexschall zu rechnen sein, welcher am 9. April 1798 zu Copenhagen geboren wurde. Er vermittelte den Einfluß der Casseler Schule für Dänemark, da er einige Zeit unter Spohr's Leitung studirte. Dies geschah, als Wexschall (1819) Deutschland und Frankreich bereiste, um sich im Auslande bekannt zu machen. Seit früher Jugend mit der Violine beschäftigt, konnte er sich im 7. Lebensjahre bereits in einem Koncerte am Hofe seiner Vaterstadt hören lassen. 13 Jahre alt, wurde er als Kapellist und 1835 als erster Solospieler im k. Orchester angestellt. Sein Spiel zeichnete sich durch bedeutende Fertigkeit, schöne Tonbildung und

energische Bogenführung aus. Unter seinen zahlreichen Schülern hat sich N. W. Gade, freilich nicht als Violinspieler, in weitesten musikalischen Kreisen bekannt gemacht. Auch Ole Bull genoß vorübergehend seinen Unterricht. Er starb am 25. Oktober 1845.

Johannes Frederik Fröhlich, geb. 1806 in Copenhagen, war, wie schon bemerkt, Schüler von Claus Schall, hielt sich von 1829—31 im Auslande auf und wurde 1835 als Koncertmeister in der k. dänischen Hofkapelle angestellt. Ein nervöses Leiden nöthigte ihn, bereits 1844 ins Privatleben zurückzutreten. Er starb 1860.

Außer diesen beiden Künstlern haben sich unter den Dänen in neuerer Zeit noch die Geiger J. F. Bredal (Koncertmeister), Lem, Lemming und H. Paulli hervorgethan.

Gegenwärtig besitzt Dänemark einen vorzüglichen Violinspieler in Waldemar Tofte. Am 21. Oktober 1832 in Copenhagen geboren, begann er im 9. Lebensjahre den Unterricht bei einem geschätzten Lehrer seiner Vaterstadt. 21 Jahre alt, begab er sich nach Hannover, um bei Joachim zu studiren. Infolge einer viermonatlichen Reise desselben nach England wurde dieser Unterricht unterbrochen. Tofte benutzte die Zwischenzeit, um unter Spohr's Leitung in Cassel einige Kompositionen dieses Meisters durchzunehmen. Dann kehrte er zu Joachim zurück, dem er, seinem eigenen Bekenntnis zufolge, das Meiste von dem zu verdanken hat, was er kann.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Deutschland begab sich Tofte wieder in seine Heimath. Seit einiger Zeit ist er als Sologeiger der königl. Kapelle und als Lehrer am Konservatorium der Musik in seiner Vaterstadt angestellt.

Schweden besaß seit Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Pflege der Tonkunst eine „harmonische Gesellschaft“. In der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts kamen dann noch ein Verein gleichen Namens, sowie seit 1860 eine „neue harmonische Gesellschaft“ und endlich auch noch ein „Musikverein“ hinzu. Alle diese Institute entstanden in Stockholm, wo auch seit 1771 die königl. Musikakademie ihren Sitz hat. Eine Oper wurde dort, gleichwie in Copenhagen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts eingerichtet. Vorzugsweise zeichnete sich Schweden seither in gesanglicher Beziehung aus: es gab der

musikalischen Welt den Liederkomponisten Lindblad, sowie die in ihrer Art einzige Jenny Lind. Nicht gleiche Bedeutung erlangte es auf instrumentalem Gebiet, namentlich aber hinsichtlich des Violinspiels, wenn auch angenommen werden darf, daß in der Stockholmer Hofkapelle tüchtige Kräfte vereinigt waren und noch sind. Einen namhaften Geiger besaß Schweden ehedem in

Johann Friedrich Berwald, welcher 1788 in Stockholm geboren wurde, und bei seinem, als Fagottist in dem dortigen Hofopernorchester angestellten Vater Violinunterricht erhielt. Dieser begann vor Ablauf des fünften Lebensjahres und entwickelte das Talent des Knaben so schnell, daß derselbe schon nach dreizehn Monaten öffentlich auftreten konnte. Bald darauf unternahm er in Begleitung seines Vaters eine Kunstreise durch Schweden, Norwegen und Dänemark. Auch in der Komposition zeigte er frühzeitig gute Anlagen. Unter Anleitung Abt Vogler's, der von 1786—1799 Hofkapellmeister in Stockholm war, schrieb er eine Symphonie, die in Ansehung seiner großen Jugend (Berwald war erst 9 Jahre alt) so gut ausfiel, daß sie nicht allein zu öffentlicher Aufführung gelangte, sondern auch die Belohnung des jugendlichen Komponisten mit einer eigens für ihn geprägten goldenen Medaille seitens der Stockholmer Musikakademie zur Folge hatte. Neben seinen Kompositionsversuchen setzte B. das Geigenstudium mit Vorliebe fort. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß sein Vater gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mit ihm eine Kunstreise ins Ausland antreten konnte, die ihn nach Rußland, Polen und Deutschland führte. 1806 wurde er zum königl. schwedischen Kammermusikus und 1834 zum Hofkapellmeister ernannt. Er starb 1861. Als Komponist hielt B. nicht, was er anfangs versprochen. Die wenigen von ihm erschienenen, meist der Kammermusik angehörenden Werke sind längst vergessen.

Später noch als das tonkünstlerische Leben Dänemarks und Schwedens kam dasjenige Norwegens in Fluß. Von Hause aus ist das Volk dieses Landes musikalisch wohl beanlagt. Zeugnis dafür geben die norwegischen Tonsetzer John Grieg und Severin Svendsen, Indessen gehören diese Männer der neuesten Zeit an, wie denn auch erst im gegenwärtigen Jahrhundert musikalische Vereine in der

Landeshauptstadt Christiania entstanden. Als solche sind anzuführen: das „musikalische Lyceum", die „philharmonische Gesellschaft" und der 1871 gegründete „Musikverein".

Eine besondere Vorliebe besaßen die Norweger von jeher für Streichinstrumente, von denen die „Hardangerfeln", sowie die „Gigja" und „Fidla", sämmtlich geigenartige Tonwerkzeuge, zu nennen sind. Dennoch verblieb die Behandlung dieser Instrumente, welche die Spieler sich angeblich mehrentheils selbst verfertigen sollen, lange auf einem naturalistischen Standpunkt. Daß aber eine ungewöhnliche Begabung gerade für eine derartige musikalische Bethätigung im Volke steckt, beweist die Erscheinung eines Geigers von so außerordentlichem Talent, wie Ole Bull es war.

Ole Bornemann Bull, geb. 5. Februar 1810 zu Bergen, gest. 17. August 1880, gehört zu den renommirtesten Virtuosen der Neuzeit. Man hat ihm häufig den Hang zu gewissen Charlatanerien vorgeworfen. Freilich war dieser Kraftmensch weder ein normaler Violinspieler, noch ein guter Musiker in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Ole Bull, ein Autodidakt von durchaus eigenthümlicher Färbung, hatte sich sein eigenes Ideal gebildet und dasselbe so rücksichtslos verfolgt, daß er im Streben nach Originalität auf Seltsamkeiten und Spielereien gerieth, die mit der gediegenen tonkünstlerischen Richtung stark kontrastiren. Sein Talent für die Violine war ohne Frage höchst bedeutend; er besaß eine glänzende Technik, die er übrigens trotz aller gegen seine Leistungen erhobenen Bedenken nicht selten auf schöngeistige Art zu verwerthen wußte. In seiner Kantilene — wie diese an sich in musikalischer Hinsicht auch immer beschaffen sein mochte — gebot Ole Bull über einen schwärmerisch elegischen Ausdruck, der in seiner warm empfundenen Sinnigkeit etwas Gemüthbestrickendes hatte. Hier erschien er wie eine Art Volkssänger, der in geistig belebten Weisen von nordischer Naturpoesie erzählte. Sonsthin ließen seine Leistungen, in mancher Beziehung an Paganini erinnernd, den Hang zu abenteuerlich Phantastischem erkennen, der auch sein äußeres Leben und Treiben charakterisirte. Schon die aparte, vom Herkommen abweichende Einrichtung seiner Violine, deren Aptirung durch den flach geschnittenen Steg das

mehrstimmige Spiel allerdings auf Kosten eines voluminösen und energischen Tones begünstigte, so wie der ungewöhnlich lange und schwere Bogen legten Zeugnis davon ab. Bemerkenswerth ist hierbei, daß Ole Bull diese Abnormitäten nicht nur seiner Individualität angemessen fand, sondern sie überhaupt für allein richtig und zweckmäßig hielt.

Über seine Leistungen besitzen wir ein Urtheil Spohr's aus dem Jahre 1838, welches folgendermaßen lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig, er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel Anderes des edeln Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der unteren Lage und pp gebrauchen. Dies giebt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozart'schen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack."

Ole Bull, von seinen Eltern für die theologische Laufbahn bestimmt, zeigte schon im zarten Kindesalter große Anlage und Neigung für das Violinspiel. Um die Vorliebe zur Musik nicht überwiegend werden zu lassen oder gar stillschweigend zu begünstigen, nahm sein Vater ihm das Instrument weg, auf dem er seine Übungen anstellte. Allein dies hatte nur zur Folge, daß des Knaben Leidenschaft für die Tonkunst wuchs und daß er heimlich musicirte. Unter diesen Umständen erreichte Ole Bull das achtzehnte Lebensjahr, in welchem er die Universität Christiania bezog. Hier gewann das Violinspiel erst recht die Oberhand; das Brodstudium wurde vernachlässigt, und der Student konnte sich kaum bis zum Baccalaureat emporschwingen. Inzwischen war er so weit auf der Geige vorgeschritten, um sich öffentlich hören lassen zu können. Dies geschah mit so gutem Erfolg, daß der junge Mann lauten Enthusiasmus bei seinen Landsleuten erregte, und der letztere scheint für die weitere Gestaltung seines Lebens entschieden zu haben. Denn von nun ab gab er sich offen und ohne Rückhalt der Kunst hin. Im Jahre 1829 ging er zu Spohr nach Cassel, dessen Gönnerschaft er für seine künstlerische Ausbildung

in Anspruch zu nehmen beabsichtigte. Der kühle Empfang jedoch, den er im Hinblick auf seine eigenthümliche, damals schon zum Durchbruch gekommene Richtung bei dem Großmeister des deutschen Violinspiels fand, bewog ihn, diesen Gedanken aufzugeben. So blieb Ole Bull auch ferner, wenn man von der kurzen Lehrzeit absieht, die er bei Wexschall in Copenhagen genossen, auf die autodidaktische Förderung angewiesen. Er vermochte sich indessen dabei nicht den Nachtheilen der Einseitigkeit und Exklusivität zu entziehen, welche die Selbstbelehrung in gewissen Jahren nicht selten mit sich bringt, und dies um so weniger, als er die Traditionen der methodischen Violinbehandlung nur bedingungsweise berücksichtigte.

Unschlüssig, ob er die Kunst wirklich noch als Lebensberuf weiter treiben solle oder nicht, wandte Ole Bull sich von Cassel nach Göttingen. Zu jener Zeit war Paganini in Deutschland erschienen, der den Jüngling mächtig anzog. Ole Bull verfolgte ihn auf seinen Reisen und kam auf diese Weise 1831 nach Paris. Über seinen ersten Aufenthalt daselbst sind die Nachrichten wenig zuverlässig. Man weiß nur, daß der Fremdling, entblößt von pekuniären Mitteln, dort längere Zeit hindurch mit der Misère des Daseins zu kämpfen hatte. Es wird erzählt, er sei nach mannichfachen Mißgeschicken eines Tages seiner geringen Habe, zu welcher vor allem seine Violine gehörte, beraubt worden. Dieser Vorfall habe ihn zu dem verzweifelten Entschluß gebracht, seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Wirklich sei er ins Wasser gesprungen, doch von Vorübergehenden gerettet worden. Eine zufällig hinzugekommene Dame von Stande habe sich dann wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Sohne seiner angenommen und ihm eine sorgenfreie Existenz gewährt. Gewiß ist, daß Ole Bull, nachdem er längere Zeit in Paris gelebt, dort mit Glück öffentlich auftrat und dann die Schweiz und Italien bereiste. 1835 kehrte er nach Paris zurück, ging darauf nach England, Belgien, Spanien, Deutschland und Rußland und begab sich endlich 1838 wieder mit erklecklichem, aus seinen Koncerten gezogenem Gewinn in die nordische Heimath.

Im Jahre 1840 erschien Ole Bull wieder in Deutschland. Auch

Dänemark und Schweden besuchte er. Dann zog er (1844) nach Amerika und erwarb dort während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Koncertspieler ein bedeutendes Vermögen. 1847 tauchte der Virtuose wieder in Paris auf und 1848 begab er sich aufs Neue nach seiner Vaterstadt, für die er ein Nationaltheater ins Leben zu rufen bemüht war. Differenzen, die er dabei mit der Behörde hatte, bewogen ihn, sich von dem Unternehmen zurückzuziehen und 1852 wiederum nach Amerika zu gehen. Diesmal hielt er sich längere Zeit in Pennsylvanien auf, um eine Kolonie für skandinavische Auswanderer zu gründen. Zu solchem Zwecke erwarb er große Strecken Landes für seine Rechnung, wurde aber dabei um den größten Theil seines Vermögens gebracht, indem der betrügerische Agent ihm Grund und Boden verkauft hatte, ohne darüber disponiren zu können.

Vom Jahre 1857 ab lebte Ole Bull in seiner Heimath völlig abgeschieden von der musikalischen Welt. Seit 1865 trat er indessen wieder hier und da, namentlich in Deutschland, als Koncertspieler auf, ohne jedoch den Enthusiasmus, welchen er früher erregt, noch einmal wachrufen zu können. Ende 1867 schiffte er sich zum dritten Mal nach Amerika ein, wohin er sich, nachdem er in die Heimath zurückgekehrt war, weiterhin noch wiederholt begab.

Ole Bull's Kompositionen, die zum Theil veröffentlicht wurden, sind, mit besonderer Berücksichtigung der Individualität des Autors, lediglich auf den virtuosen Effekt berechnet.

Vorzügliche musikalische Anlagen, namentlich in Betreff des Violinspiels zeigen die slavischen Völker. Weltbekannt und berühmt ist das Musiktalent der Böhmen, welche sich auch vor allen Stämmen der slavischen Nationalität durch eine stattliche Reihe bedeutender Tonkünstler auszeichneten.

Die Blüthe der böhmischen Tonkunst begann sich auf hervorragende Weise jedoch erst im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu entwickeln. Damals entstanden in Nacheiferung des Wiener Kunstmäcenatenthumes die Privatkapellen des böhmischen Adels[1]), welcher

1) Vergl. S. 270.

sich späterhin noch das Verdienst erwarb, die am 30. März 1811 eröffnete Prager Musikschule ins Leben zu rufen.

Zu den bemerkenswerthesten Komponisten Böhmens gehören Johann Dismas Zelenka, Johann Wenzel Tomaczek, Wenzel Heinrich Veit, Johann Friedrich Kittel, Smetana und gegenwärtig Anton Dvořák.

Glücklicher als in der Tonsetzkunst waren die Böhmen bezüglich des Instrumentenspiels. Aus ihrer Mitte ging eine Reihe vorzüglicher Bläser, Klavierspieler, Violoncellisten und Geiger hervor. Einige ihrer Violinisten des 18. Jahrhunderts, wie die Benda's und Stamitz', haben bereits in den vorhergehenden Abschnitten über Deutschland Berücksichtigung gefunden, theils weil sie sich unter den Einflüssen des germanischen Geistes heranbildeten, theils weil sie in den Entwickelungsgang des deutschen Violinspieles bestimmend mit eingriffen. Außer denselben sind noch zu verzeichnen: Czarth (Zarth), Praupner, Kalliwoda, Slawjk, Pechatschek, Bennewitz, Hřimaly, Rebiček, Zajic, Skalitzky, Weber, Halir und Ondriček.

Georg Czarth, geb. 1708 in dem böhmischen Orte Deutschbrod, hatte zuerst bei einem Musiker Namens Timmer und dann bei Rosetti Violinunterricht, wozu auch der Flötenunterricht Biarelli's kam. In Begleitung Franz Benda's, mit dem er befreundet war, begab er sich nach Warschau, wo er beim Starost Suchaczewski[1]) in Dienst trat. 1733 wurde er in der Kapelle des Königs von Polen angestellt; doch blieb er in derselben nur ein Jahr, nach dessen Ablauf er in das Orchester des Kronprinzen von Preußen trat, von dem er bei dessen Thronbesteigung (1740) der Berliner Hofkapelle zugetheilt wurde. 1760 folgte er einer Berufung als erster Violinist des Kurfürsten von der Pfalz nach Mannheim. Hier blieb er bis zu seinem 1774 erfolgten Tode. Es erschienen von ihm verschiedene Violinkompositionen, auf deren Titel sein Name in verdeutschter Schreibweise als „Zarth" figurirt.

Wenzelaus Praupner, am 18. August 1744 zu Leitmeritz geboren, zeichnete sich schon in jungen Jahren als Violinspieler aus.

1) Nicht Szaniowski, wie irrthümlich S. 230 d. Bl. steht.

Später widmete er sich, nachdem er seine Absicht, Theologie zu studiren, aufgegeben hatte, vorzugsweise dem Kompositions- und Direktionsfach. 1794 wurde er Chorregent bei der Theinkirche in Prag. Er starb am 2. April 1807.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Musikschule Aufnahme und machte den vollen sechsjährigen Kursus derselben durch. Nach Beendigung seiner Studien wurde er als Violinist in das Orchester seiner Vaterstadt aufgenommen, dem er bis zum 22. Lebensjahre angehörte. Hierauf besuchte er München, wo ihm das Dirigentenamt der fürstlichen Kapelle in Donaueschingen angetragen wurde, welches er erst kurz vor seinem Tode niederlegte. Seine Kapellmeisterpflichten im Verein mit seiner umfangreichen, doch für die Kunst wenig ergiebigen Thätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jungen Jahren mit Gewandtheit und Geschmack zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violinkompositionen gehören der sogenannten Konversationsmusik an und gewähren heute keine Ausbeute mehr. Sein Tod erfolgte in Karlsruhe am 3. December 1866, wohin er sich nach seiner Pensionirung zurückgezogen hatte.

Ein sehr bedeutendes frühreifes Geigertalent besaß Joseph Slawjk, geb. am 1. März 1806 zu Ginetz in Böhmen. Er war der Sohn eines Schullehrers. Der Violinunterricht wurde im vierten Lebensjahre begonnen. Auf das Talent des Knaben aufmerksam gemacht, gewährte ihm der Graf v. Wrbna die Mittel zum Besuch der Prager Musikschule. Pixis entwickelte seine Anlagen auf die glücklichste Weise. Aus der Musikschule entlassen, machte er sich bald einen bedeutenden Namen als Solospieler. Von 1825 ab lebte er in Wien. Als Paganini (1828) diese Stadt besuchte, wurde Slawjk sein enthusiastischer Bewunderer; er verdankte dem italienischen Künstler wesentliche Fingerzeige für das Studium. Der Trieb, sein Talent in möglichster Vollendung auszubilden, war indessen noch nicht gestillt. Er begab sich daher zu Baillot nach Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde jedoch durch die Berufung in die Wiener Hofkapelle abgekürzt. Slawjk erregte durch seine Leistungen die lebhafteste

Theilnahme Aller, die ihn hörten, nicht nur im Publikum, sondern auch in Künstlerkreisen. Chopin, der ihm ein warmes Interesse widmete, nannte ihn den zweiten Paganini. Es scheint also, daß er der virtuosen Richtung angehörte. Die Hoffnungen, welche seine Freunde auf das dereinstige Wirken des reifen Mannes setzten, wurden durch den unerwartet schnellen Tod Slawjk's vernichtet. Er starb am 30. Mai 1833 in Pest, wohin ihn eine kurz vorher unternommene Koncertreise geführt hatte.

Franz Pechatschek, der Sohn des zu Wildenschwert in Böhmen 1763 geborenen Violinspielers und Walzerkomponisten Pechatschek, welcher Orchesterdirektor am Kärnthnerthortheater zu Wien war und 1821 starb, gehörte zu den beliebtesten Geigern der Kaiserstadt im Anfange dieses Jahrhunderts. Er wurde 1795 (nach Hanslick 1793) in Wien geboren, war der Schüler seines Vaters und trat mit demselben schon 1803 zu Prag öffentlich auf. Zwei Jahre später debutirte er mit Glück in Wien in einem Prater-Koncert. Nachdem er eine Zeitlang zweiter Koncertmeister am Theater an der Wien gewesen, wurde er 1818 Mitglied der Hannoverschen Kapelle. Während der Jahre 1824—1825 befand er sich auf Kunstreisen, namentlich in Süddeutschland, und 1827 folgte er dem Rufe als Koncertmeister nach Karlsruhe. In dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Todestage, 15. September 1840. Pechatschek vertrat als Violinspieler, wie aus seinen schnell veralteten Kompositionen ersichtlich ist, die virtuose Richtung. An seinem Spiel wurde die Keckheit und Unfehlbarkeit der Technik gerühmt. Doch vermochte er in Paris (1832) nach Paganini nicht durchzudringen, wie Fétis berichtet.

Anton Bennewitz, geb. am 26. März 1833 in Přívret bei Leitomyschl, war auf der Prager Musikschule der Zögling Mildner's. Der Lehre entwachsen, wurde er zunächst im Prager Theaterorchester bei der ersten Violine angestellt. Hierauf folgte er dem Ruf als Koncertmeister an das Mozarteum in Salzburg und weiterhin in gleicher Eigenschaft nach Stuttgart. Seit dem Jahre 1866 wirkte er als Nachfolger Mildner's am Prager Konservatorium als Lehrer, und seit 1881 ist er Direktor desselben Institutes.

Ein anderer begabter Schüler Mildner's ist Josef Rebiček,

geb. in Prag am 7. Februar 1844. Er machte den ganzen sechsjährigen Kursus auf dem Prager Konservatorium durch, trat 1861 als Kammermusikus in die Weimaraner Hofkapelle ein und wurde 1863 als Koncertmeister an das böhmische Nationaltheater berufen. Nach Verlauf von zwei Jahren übernahm er dieselbe Funktion an dem deutschen königl. Landestheater seiner Vaterstadt, blieb aber auch nur drei Jahre in dieser Position, da er 1868 beim königl. Hoftheater in Wiesbaden als erster Koncertmeister angestellt wurde. Hier wirkte er fünfzehn Jahre hindurch zugleich als Operndirigent neben Jahn, infolge dessen er 1875 die Ernennung zum königl. Musikdirektor erhielt. Gegen Schluß des Jahres 1882 wurde ihm das Amt eines Operndirektors und ersten Kapellmeisters am kaiserl. Hoftheater in Warschau angetragen, was ihn veranlaßte, aus seiner bisherigen Stellung auszuscheiden. Rebiček genießt den Ruf eines ebenso gewandten Geigers wie vortrefflichen Dirigenten. Für beide Fächer ist er durch eine tüchtige künstlerische Bildung in gleichem Grade befähigt.

Johann Hřimaly, geb. am 13. April 1844 zu Pilsen, besuchte, nachdem er von seinem Vater und dem Chorregenten seiner Heimathstadt Violinunterricht empfangen hatte, von seinem elften Jahre ab das Prager Konservatorium. Hier war er von 1855—61 Mildner's Schüler. Schon in seiner Studienzeit zeichnete er sich so aus, daß er während derselben dreimal in den öffentlichen Koncerten des Konservatoriums mit günstigem Erfolg auftreten konnte. Von 1862—1868 fungirte er als Koncertmeister in Amsterdam, nebenbei herumreisend und koncertirend. Obwohl H. sich von seiner Stellung im Ganzen befriedigt fühlte, hegte er den Wunsch, nach Moskau zu gehen, um in der unmittelbaren Nähe Ferd. Laub's zu sein, den er zu seinem Ideal erkoren hatte. Im Herbst des Jahres 1869 nahm er denn auch seinen dauernden Aufenthalt in der alten Zarenstadt. Dort fand er sogleich Anstellung am Konservatorium. Als Laub 1875 starb, rückte er in die von demselben bis dahin bekleidete Stelle des ersten Violinlehrers an der genannten Kunstanstalt ein. Durch Laub war die vielbewährte Methode der Prager Geigenschule in Moskau eingeführt worden. Hřimaly ließ es sich angelegen sein, dieselbe dort

noch weiter zu verbreiten. Mit seiner Lehrthätigkeit ist das Koncertmeisteramt bei den Koncerten des Konservatoriums verbunden. Außerdem leitet H. als erster Geiger die Kammermusiksoiréen dieses Instituts. Er wird übrigens als vorzüglicher Solospieler gerühmt.

Florian Zajic, geb. am 4. Mai 1853 zu Unhoscht in Böhmen, offenbarte frühzeitig ungewöhnliches Talent, und empfing seine Ausbildung als Violinist während eines achtjährigen Besuches des Prager Konservatoriums zunächst durch Moritz Mildner, und nach dessen Tode durch Anton Bennewitz. Hierauf übernahm er das Koncertmeisteramt im Augsburger Theaterorchester, doch schon nach kurzer Zeit trat er in die Mannheimer Kapelle, zu deren Koncertmeister er einige Monate später ernannt wurde. In dieser Stellung blieb Z. zehn Jahre, fortgesetzt auf's Eifrigste an seiner künstlerischen Vollendung arbeitend. Im Jahre 1881 erhielt er die Berufung als Professor des Violinspiels an das Konservatorium zu Straßburg, nachdem er sich dort hatte hören lassen. Von Straßburg aus unternahm Z. erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland und die Schweiz. Dann auch trat er höchst beifällig in London und Paris auf. Im Sommer 1889 verließ Z. seinen Straßburger Wirkungskreis, und übernahm im Herbst desselben Jahres die Funktion als erster Koncertmeister beim Orchester der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft. Doch löste er dieses Verhältnis noch vor Ablauf der Saison aus persönlichen Gründen. Seit dem Frühjahr 1891 wirkt Z. als Nachfolger Emil Sauret's am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Zajic's Spiel zeichnet sich durch großen, vollen Ton und durch eine, allen Schwierigkeiten gewachsene Technik aus. Vorzügliches leistet er besonders im Vortrage des Gesanglichen, Getragenen. Dabei ist seine künstlerische Richtung eine durchaus gediegene.

Ernst Skalitzky, der Sohn eines Arztes in Prag, wurde dort am 30. Mai 1853 geboren und war neben dem Gymnasialbesuch vom achten Jahre ab Privatschüler Mildner's. Seine musikalische Begabung machte sich im Laufe der Zeit so entschieden geltend, daß er, 16 Jahre alt, das Gymnasium verließ, um sich ganz der Kunst zu widmen. Er besuchte nun das Prager Konservatarium und blieb in demselben von 1868—1871. Nach Ablauf dieser Zeit trat er

mehrmals in Wien mit Beifall als Solist auf, studirte aber trotz seiner weit vorgeschrittenen Leistungsfähigkeit noch für ein Jahr auf der Berliner Hochschule unter Joachim's Leitung. Vom September 1873 bis zum Jahre 1879 war er dann Koncertmeister des Parkorchesters in Amsterdam, von wo er in gleicher Eigenschaft nach Bremen berufen wurde. Diese Stellung gab er im Frühjahr 1891 auf, verblieb aber in Bremen. Im Besitze einer bedeutenden Geigentechnik, wirkt er dort nicht nur als Solo- und Quartettspieler, sondern auch als Lehrer.

Miroslaw Weber, zu Prag am 9. November 1854 geboren, war vom sechsten Jahre an der Schüler seines Vaters, des geschätzten Orchesterdirektors am königl. Landestheater der böhmischen Hauptstadt. Schon nach zweijähriger Übung konnte er vor dem Kaiser Ferdinand auf Schloß Reichstadt spielen. Durch dieses geglückte Debut ermuntert, unternahm er mehrfach während der Wintermonate 1863—1864 kleinere und größere Kunstreisen im engeren und weiteren Vaterlande. Dann besuchte er bis zum Jahre 1868 die Prager Orgelschule, in welcher er auch Kompositionsunterricht erhielt, und hierauf noch die obere Klasse des Prager Konservatoriums. 1873 mit dem Zeugnis der Reife entlassen, fand Weber zunächst als Solospieler ein Engagement in der Hofkapelle zu Sondershausen. Dort erhielt er durch den Koncertmeister Uhlrich Anregung, sich mit den Schätzen der Kammermusik gründlich bekannt zu machen. Nach vorübergehender Thätigkeit als Orchesterdirektor beim königl. böhmischen Theater seiner Vaterstadt im Sommer 1874, nahm er seinen Aufenthalt nochmals in Sondershausen, worauf er im September 1875 als erster Koncertmeister an das Darmstädter Hoftheater berufen wurde. Von 1880 ab versah er hier auch zugleich das Amt des zweiten Operndirigenten. Am 1. Juni 1883 trat er als erster Koncertmeister und zweiter Operndirigent beim Wiesbadener Hoftheater in die bis dahin von Rebiček bekleidete Stellung, welche ihm unter etwa dreißig Bewerbern zuerkannt wurde.

Carl Haliř, geb. am 1. Februar 1859 im böhmischen Orte Hohenelbe, hatte gleichfalls seinen Vater zum ersten Lehrmeister und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Konservatorium

geschickt, welches er bis zum Jahre 1873 besuchte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse aus dieser Anstalt entlassen, wurde er noch für zwei Jahre Joachim's Zögling. Von 1876—1879 war er dann Solospieler in Bilse's Orchester, und im folgenden Winter Koncertmeister am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt sich Halir in Italien und Südfrankreich auf. Von 1882—1884 war er als Koncertmeister in Mannheim thätig. Halir, im Besitze einer virtuosen Geigentechnik, ist zu einem ausgezeichneten Künstler seines Faches herangereift. Im Herbst 1884 wurde er als Koncertmeister der großherzogl. Kapelle nach Weimar berufen, welche Stellung er noch gegenwärtig bekleidet. Er gehört zu den Violinvirtuosen erster Ordnung in der Gegenwart.

Der Geiger Franz Ondriček, dessen Geburtsstätte der Prager Hradschin ist, hatte durch seinen Vater, den Dirigenten einer Prager Salonkapelle, eine musikalische Jugend genossen, welche sein Talent frühzeitig entwickelte. Vom vierzehnten Lebensjahre ab erhielt er den Unterricht von Bennewitz in der Musikschule seiner Heimathstadt, worauf er sich, 17 Jahre alt, nach Paris begab, um unter Massart's Leitung im Konservatorium seine Violinstudien zu beendigen. Nach zwei Jahren durch Verleihung des ersten Preises ausgezeichnet, trat er zunächst in den populären Koncerten von Pasdeloup auf, ging nach London, Brüssel und anderen Städten und errang überall große Anerkennung. Sein Auftreten zu Wien und Berlin im Winter 1882—1883 war von enthusiastischen Kundgebungen begleitet.

Kaum minder musikbegabt, als die Böhmen, sind die Polen. Wenn sie bisher nicht vermochten, sich in einer ihrer Befähigung entsprechenden Weise geltend zu machen, so lag dies hauptsächlich im Mangel eines öffentlichen nationalen Kunstlebens von höherer Bedeutung, der seinen Grund wiederum in der, durch eine unglückliche politische Vergangenheit bis zu einem gewissen Grade gehemmten Geisteskultur hatte. An Versuchen, die Musikpflege in Polen zu heben und zu fördern, hat es freilich in der Neuzeit nicht gefehlt. So bildete sich zu Warschau im gegenwärtigen Jahrhundert ein Musikverein,

und auch eine Musikschule wurde dort 1821 errichtet. Doch waren die Erfolge dieser Anstalten bis jetzt nicht durchgreifend. Immer nur vereinzelte Talente machten sich geltend. Unter ihnen bildet Fr. Chopin einen Glanzpunkt. Wie wenig diesen Künstler die musikalische Atmosphäre seines Vaterlandes anmuthete, beweist der Umstand, daß er dasselbe als Jüngling verließ, um für immer in Paris seinen Wohnsitz zu nehmen.

In neuerer Zeit machte sich unter den Polen Stanislaus Moniuszko als Komponist vortheilhaft bekannt. Doch war sein Talent nicht stark genug, um den Weg über die Grenzen des Vaterlandes hinaus zu finden. Dagegen haben die Polen eine Reihe namhafter ausübender Künstler aufzuweisen, unter denen als Violinisten hervorzuheben sind:

Wanski, Janiewicz, Lipinski, Servaczinski, Baranowski, Kontski, Tabarowski, Wieniawski, Lotto und Barcewicz.

Johann Nepomuk Wanski, der Sohn des 1762 geborenen und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Posen verstorbenen polnischen Violinisten und Komponisten Johann Wanski, bildete sich in Kalisch und Warschau im Violinspiel aus und vollendete seine Studien unter Baillot in Paris. Seine Leistungen verschafften ihm auf mannichfachen Reisen in Spanien, Frankreich und Italien mehr Anerkennung als materiellen Gewinn; denn als er in St. Gallen schwer erkrankte, mußte er die Unterstützung seines Landsmannes, des Grafen Sobanski, in Anspruch nehmen, welcher ihm Unterkunft in dem Krankenhause zu Winterthur verschaffte. Nachdem er dort einen Winter hindurch verpflegt worden war, riethen ihm die Ärzte, seinen Aufenthalt im südlichen Frankreich zu nehmen. Er wählte infolgedessen 1839 Aix in der Provence zu seinem Wohnort. Von da ab widmete sich W. ausschließlich dem Unterrichte und der Komposition. Sein Todesjahr ist unbekannt. Geboren wurde er um die Zeit des Ablebens seines Vaters.

Wanski hat eine Reihe von Violinwerken geschrieben, welche theils der Salonmusik angehören und theils für Unterrichtszwecke verfaßt wurden. Unter den letzteren befindet sich eine „Grande Méthode de Violon“ und eine „Petite Méthode de Violon pour les Commençants“.

Felix Janiewicz, geb. gegen 1750 in Wilna, wirkte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. Gegen 1770 ging er nach Paris, 1786, nachdem er in Italien gewesen, wandte er sich nach London; dort wurde er Orchesterschef bei der italienischen Oper. Nach Pohl's Mittheilungen wäre Janiewicz noch beim Ausbruch der Revolution in Paris gewesen und hätte durch sie seine ganze Habe verloren.

Es wird Janiewicz ein solides, warm empfundenes Spiel mit dem Bemerken nachgerühmt, daß er besonders stark in Oktavenläufen gewesen sei.

Weitaus der bedeutendste polnische Violinist war Carl Josef Lipinski, gleich ausgezeichnet durch imponirende Geigenbehandlung, wie durch Originalität des Ausdrucks. Geboren am 30. Oktober oder am 4. November 1790 zu Radzyn, einem Städtchen in der Woywodschaft Podlachien (Gouvernement Lublin), bildete er sich auf dem Wege des Selbststudiums; denn die Anleitung, welche er in früheren Jahren von seinem Vater, einem Naturalisten auf der Violine erhielt, ist kaum in Anschlag zu bringen.[1]) Bald war der talentvolle Knabe seinem Lehrmeister entwachsen und damit einzig auf die eigene Kraft angewiesen. Sein glücklicher künstlerischer Instinkt bewahrte ihn hierbei vor jenen Fehlgriffen, denen gerade begabte Naturen unter solchen Umständen so leicht ausgesetzt sind. Als er das zehnte Jahr erreicht hatte, fand eine zeitweilige Unterbrechung seiner Violinübung statt, ohne indeß seine musikalische Entwickelung zu benachtheiligen. Er griff plötzlich zum Violoncell, dessen kräftiges Tonvolumen ihn besonders anzog. Jedoch kam ihm gelegentlich der Gedanke, daß ein Violinspieler bessere Aussichten auf Erfolg habe als ein Cellist, und so kehrte er bald wieder zu dem ersteren Instrumente zurück. Übrigens hegte er die Überzeugung, daß er der Beschäftigung mit dem Violoncell die energische Bogenbehandlung zu verdanken habe, welche seinem Spiele eigen war.

Im zwanzigsten Lebensjahre hatte sich Lipinski so weit ausgebildet, daß ihm das Koncertmeisteramt am Lemberger Theater

1) Die obigen Angaben wurden mir von Lipinski selbst einige Jahre vor seinem Tode zu Theil.

anvertraut werden konnte. Zwei Jahre später (1812) vertauschte er diese Stellung mit dem Kapellmeisterdienst an derselben Anstalt, den er bis 1814 versah. Während dieser vierjährigen Lemberger Wirksamkeit fand er reiche Gelegenheit seine künstlerischen Anlagen allseitig zu entwickeln und zu steigern. Ganz seinem Berufe hingegeben, studirte er alle neuen deutschen, französischen und italienischen Opern der damaligen Zeit aufs Sorgfältigste ein. Da dies, wie früher vielfach üblich, mit Hilfe der Violine geschah, so war er, um seinem Sängerpersonale die Harmoniefolgen anzudeuten, häufig genöthigt, von dem doppelgriffigen Spiel Gebrauch zu machen. Diesem Umstande verdankte er nach und nach eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit im mehrstimmigen Spiel, welches eine Hauptstärke seiner Leistungen war.

Nachdem Lipinski von seiner Wirksamkeit am Lemberger Theater zurückgetreten war, widmete er sich mit erneutem Eifer dem Studium der Geige. Hierzu dienten ihm vorzugsweise die Violinkoncerte der gediegenen Richtung, namentlich aber Tartini's und Viotti's Sonaten und Koncerte. Auch selbstschöpferisch versuchte er sich durch Anfertigung von Solostücken, Ouverturen und Operetten. Unter diesen Umständen kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganini's aufsteigendem Stern aus Italien nach dem nördlichen Europa herüberscholl. Auch nach Lemberg drang sie, und Lipinski wurde so sehr davon berührt, daß er sofort beschloß, sich auf den Weg nach dem Süden zu machen, um selbst die Wunder zu sehen und zu hören, welche von dem Italiener berichtet wurden. In Mailand angelangt, erfuhr er, daß Paganini in Piacenza war. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Koncert desselben ein. Lipinski hörte und staunte, während das zahlreich anwesende Publikum die frappanten Leistungen des Virtuosen bejubelte. Als aber Paganini ein Adagio gespielt hatte, war er der Einzige, welcher seinen Beifall kund gab. Dies zog die Augen Aller auf den Fremdling; man sprach ihn an, und als er gemeldet, daß er aus weiter Ferne herzugekommen sei, um Paganini zu hören, begleitete man ihn sogleich zu dem Maestro, um diesem einen so enthusiastischen Kunstgenossen zuzuführen. Des folgenden Tages machten beide Männer nähere Bekanntschaft, und nachdem

Paganini seinen Bewunderer gehört, musicirte er nicht allein täglich mit demselben, sondern trug auch in zweien seiner öffentlichen Produktionen mit ihm Doppelkoncerte vor, eine Thatsache, die wesentlich dazu beitrug, daß Lipinski nach erfolgter Heimkehr überall mit besonderer Auszeichnung empfangen wurde. Welche Schätzung ihm aber Paganini zu Theil werden ließ, geht daraus hervor, daß Lipinski die Aufforderung erhielt, mit ihm vereint eine Kunstreise durch ganz Italien zu machen. Hiervon sah er indessen ab, da es ihn länger als erwünscht von der Heimath und seiner Familie entfernt gehalten hätte.

Während seines Aufenthaltes in Italien war Lipinski bemüht, die nur noch spärlich vorhandenen Traditionen der paduaner Schule zu eigener Belehrung zu sammeln. Daß er in Triest die Bekanntschaft eines Tartini'schen Schülers machte und durch diesen Aufschlüsse über des Meisters Spielweise erhielt, von der er einen klaren, mittheilbaren Begriff hatte, ist bereits früher gesagt worden.[1]).

Nachdem Lipinski wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er sich auf größere Kunstreisen. 1821 war er in Deutschland, 1825 in Rußland. Überall erntete er ungetheilte Anerkennung und bald wurde sein Name mit Auszeichnung in der europäischen Kunstwelt genannt. Im Jahre 1829 traf er durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini in Warschau zusammen. Doch war diese Begegnung beider Künstler keine so angenehme, wie die erste. Zu jener Zeit lebte in Polens Hauptstadt ein italienischer Gesanglehrer Namens Soliva. Dieser machte zu Gunsten seines Landsmannes Partei gegen Lipinski und suchte namentlich dessen Auftreten durch mancherlei Intriguen zu verhindern, angeblich, um hinterher behaupten zu können, Lipinski habe die Rivalität seines Kunstgenossen gescheut. Lipinski beeilte sich um so mehr, ein eigenes Koncert zu veranstalten, als er sich sagen durfte, daß seine von Paganini's Kunst völlig abweichende Richtung jede Nebenbuhlerschaft ausschloß, worauf ihm von der anderen Seite bemerkt wurde, er möge sich's wohl überlegen, einen Wettkampf zu wagen, da Paganini als ein siegreicher „Achilles"

---

1) S. S. 136.

unter den Violinspielern anerkannt sei. Lipinski ließ sich dadurch nicht einschüchtern, sondern antwortete: „Man wisse wohl, Achilles sei ein starker Held gewesen, habe aber eine verwundbare Ferse gehabt". So ließen sich beide Männer hören. Ein Wortstreit in den Warschauer Zeitungen darüber, wem die Palme des Vorranges gebühre, bildete das Ende dieser Parteiplänkelei.

Bis zum Jahre 1835 verweilte Lipinski abermals in Lemberg, mit ganzer Hingebung seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine zweite größere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte. Im Jahr 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimath zurück. In der genannten Stadt betheiligte er sich bei der Konkurrenz um die durch Matthäi's Tod erledigte Koncermeisterstelle, jedoch ohne Erfolg, da man sich zu Gunsten Ferdinand David's entschied. Dann machte er in der Folgezeit Koncertreisen durch Rußland und Österreich. Im Jahre 1839 erhielt er die Berufung als Hofkoncertmeister nach Dresden. Er trat seine Stellung am 1. Juli desselben Jahres an und widmete sich ihr mit voller Hingebung. Gegen 1860 begann seine Leistungsfähigkeit und Lebenskraft merklich zu sinken. Er wurde von einem Gichtleiden befallen, welches ihn endlich völlig am Violinspiel hinderte. Vergeblich brauchte er wiederholt die Teplitzer Bäder, und obwohl geistig noch immer rege, ging er doch unverkennbar seinem Ende entgegen. Er starb am 16. December 1861 auf seinem Landgute Urlow bei Lemberg, wohin er sich im Sommer zuvor begeben hatte.

Lipinski war ein sehr hervorragender Violinspieler von eigenthümlichster Begabung. Zwar gebot er weder über einen schönen, schnellen Triller noch über das Staccato, doch wurden diese Mängel bei seinen Leistungen weniger fühlbar, da er sie theils durch geistige, theils durch gewisse technische Vorzüge zu ersetzen wußte. Dahin gehörten ein breiter markiger Ton von durchdringendem Timbre, eine große Gewandtheit in Doppelgriffen, Oktavengängen und Akkorden, so wie eine schöne Intonation. Die Bogenführung hatte etwas langsam Gewichtiges, wie dies bei allen Geigern bemerkbar ist, die auf Erzeugung großer Tonbildung bedacht sind. Und gerade in dieser Beziehung leistete Lipinski Außerordentliches. Der „große

Ton" war sein Ideal: er wurde in seinen späteren Lebensjahren zu einer Art Monomanie für ihn, da er fast Alles, selbst dasjenige, was eine entgegengesetzte Behandlung erfordert, mit breitem, wuchtigem Strich spielte. Dies beeinträchtigte denn auch schließlich, als die Elasticität und Geschmeidigkeit des Handgelenks nachließ, einigermaßen seine Vorträge, welche dadurch etwas Schwerfälliges, Sprödes annahmen.

Seit seiner Niederlassung in Dresden war Lipinski neben den dienstlichen Pflichten hauptsächlich als Interpret der klassischen Kammermusik thätig. Er bereicherte das Musikleben der sächsischen Residenz während einer langen Reihe von Jahren durch regelmäßige Quartettakademien. Vorzugsweise glänzte er in der Wiedergabe Beethoven'scher Schöpfungen, denen er sich nebst der Bach'schen Musik mit ausgesprochener Vorliebe hingab. Die Werke dieser Meister gewährten ihm mehr als andere die Möglichkeit, seine individuellen Eigenschaften in wirksamer Weise zu entfalten, insbesondere die Neigung zu subjektiver, mystisch gefärbter Gefühlsvertiefung, zu starken Accenten und Betonungen, so wie zu überwallendem, pathetisch gehaltenem Ausdruck. Sein phantasieanregendes Spiel eignete sich deshalb weniger für das harmonisch Vollendete, plastisch Abgerundete, als für den geistreichen Vortrag des Einzelnen, Besonderen. Einen ähnlichen Eindruck empfing man auch im persönlichen Verkehr mit Lipinski. Er ließ es im Laufe der Unterhaltung nie an ungewöhnlichen Gedanken, so wie an geistreichen Parallelen und Antithesen fehlen, ohne doch in einen gleichmäßigen Redefluß zu gerathen. Dabei waren seine oft treffenden Vergleiche und originellen Äußerungen über Musik und Musiker nicht frei von Schroffheit und einseitiger Übertreibung. Doch lag jeder Bemerkung seinerseits ein tieferer Sinn zu Grunde, der zugleich Zeugnis von einer echt künstlerischen und edeln Richtung gab.

Unter den Violinkompositionen, welche Lipinski veröffentlichte, heben sich das Militärkoncert (D-dur) durch die interessant und wirksam geführte Solostimme, so wie die charakteristischen G moll-Variationen vortheilhaft hervor. Die von ihm im Verein mit Klengel veranstaltete Ausgabe der Bach'schen Sonaten für Klavier

und Violine[1]) läßt in Betreff der Bezeichnungen überall den denkenden Künstler erkennen, doch entsprechen die hinzugefügten Vortragszeichen und Stricharten nicht durchaus dem Geiste der Bach'schen Musik.

Stanislaus Servaczinski, geb. 1791 zu Lublin, erhielt frühzeitig von seinem Vater Violinunterricht. Nach seiner Ausbildung wirkte er in Lemberg. Von dort begab er sich 1831 über Wien nach Italien, vielfach als Koncertspieler auftretend. 1833 übernahm er am Ofener Theater die Koncertmeisterstelle. Nächst dem Solospiel ließ er es sich dort auch angelegen sein, die Meisterwerke der Kammermusik in regelmäßigen Quartettakademien zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1837 kehrte der Künstler nach seinem Vaterlande zurück, und war in demselben weiterhin hauptsächlich als Koncertist thätig. Er starb zu Lublin 1862. In der Wiener Musikztg. vom Jahre 1821 (S. 588) findet sich über ihn die Bemerkung, daß sein Spiel tändelnd, mehr brillant und mit vielen Verzierungen geschmückt gewesen sei, so wie daß er besonders Mayseder'sche Kompositionen mit Geschmack und Fertigkeit vorgetragen habe. Als Komponist machte sich Servaczinski nur durch die Veröffentlichung einiger Violinsolos, sowie einer Operette „Tadeusz Chwalibóg" bekannt.

Kazimir Baranowski, geb. 1820 in Warschau, ein tüchtiger, solider Violinist und Koncertmeister am Theater seiner Vaterstadt, starb 1862.

Apollinaire de Kontski, gleichfalls in Warschau geb. am 23. Oktober 1823, machte seine Studien in Paris unter Leitung seines ältesten Bruders. Später gab er sich der Paganini'schen Richtung hin. Seine Technik war sehr bedeutend, wurde aber von ihm ohne Geschmack und künstlerische Würde zu ausschließlich virtuosen Effekten gebraucht. 1848 war er auf einer größeren Kunstreise, die ihn auch nach Deutschland führte. Nachdem er dann von 1853—1861 als kaiserl. Kammervirtuos in Petersburg thätig gewesen war, übernahm er die Leitung der Warschauer Musikschule, welcher er bis zu seinem am 29. Juni 1879 erfolgten Tode vorstand. Seine Violinkompositionen sind werthlos.

---

1) Leipzig bei Peters.

Stanislav Taborowski, geb. 1830 zu Krzemienica in der Provinz Wolhynien, verlebte seine Jugend in Odessa, wo seine Eltern ihren Wohnsitz hinverlegt hatten. Neben dem Schulbesuch beschäftigte T. sich seit frühen Jahren mit Musik. Doch scheint es, daß er sie nicht zum Lebensberuf zu machen beabsichtigte, da er die Petersburger Universität besuchte. Indessen dort entschied sich sein Geschick zu Gunsten der Kunst. 1853 trat er in der russischen Hauptstadt als Solospieler auf, und als dieses Debut von Erfolg begleitet gewesen, unternahm er eine Kunstreise durch Polen und das südliche Rußland. Weiterhin studirte er noch drei Jahre hindurch auf dem Brüsseler Konservatorium unter Léonard's Leitung. Von dort zurückgekehrt, war er zunächst in Petersburg und dann in Moskau thätig.

Henry Wieniawski, geb. am 10. Juli 1835 in Lublin, bildete sich von 1844 ab, nachdem er vorher schon den Unterricht Clavel's genossen, unter Massart's Leitung in Paris für die exclusive Virtuosenrichtung, welche er mit außerordentlichem Erfolg kultivirte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse des Pariser Konservatoriums entlassen, wurde er 1860 zum kaiserl. russischen Kammervirtuosen ernannt. Im Jahre 1872 unternahm er eine Kunstreise nach Amerika, von welcher er 1874 zurückkehrte. Ende 1874 trat er stellvertretend in die Funktion des zu jener Zeit erkrankten Vieuxtemps als Lehrer des Violinspiels beim Brüsseler Konservatorium ein. Nachdem der belgische Geigenmeister, wieder genesen, seine Thätigkeit 1877 in diesem Institut aufs Neue übernommen hatte, begab sich Wieniawski auf Kunstreisen. Doch schon fünf Jahre später, am 2. April 1880 machte ein Herzleiden seinem Leben in Moskau ein Ende. Wieniawski war ein brillanter, temperamentvoller Koncertspieler, der seine Triumphe in der Besiegung ausgesuchter technischer Schwierigkeiten feierte. Seine Kompositionen sind auf den virtuosen Effekt berechnet.

Raphael Maszkowski, geb. 1838 in Lemberg, widmete sich auf Wunsch seiner Eltern anfänglich technischen Studien, welche ihn 1854 auf das Wiener Polytechnikum führten. Nebenbei besuchte er das dortige Musikkonservatorium als Schüler Hellmesberger's. Zu dieser Zeit wurde der Wunsch in ihm rege, sich gänzlich der Kunst zu widmen. Er ging deshalb 1859 nach Leipzig, und genoß als

Zögling der dortigen Musikschule David's, Richter's und Hauptmann's Unterricht. In den Jahren 1863 und 1864 war er in Hamburg und leitete dort einige größere Aufführungen der Philharmonischen Gesellschaft, so wie der Singakademie. Von dort folgte er 1865 dem an ihn ergangenen Ruf als Direktor des „Imthurneums" in Schaffhausen. Seit 1869 wirkte er als Dirigent am königl. Musikinstitut in Coblenz. Im Jahre 1891 wurde er nach Breslau als Dirigent der dortigen Symphoniekoncerte berufen.

Viel Verwandtschaft mit Wieniawski's Leistungen hat das Spiel Isidor Lotto's, der, am 22. December 1840 in Warschau geboren, gleichfalls ein Schüler Massart's ist, doch in technischer Beziehung seinen ebengenannten Landsmann nach gewissen Seiten vielleicht noch überragt. Lange litt er an den Nachwirkungen eines typhösen Fiebers und war dadurch seinem Berufe als Koncertspieler entzogen. Nach erfolgter Wiederherstellung übernahm er 1872 das Lehramt für Violinspiel an der Straßburger Musikschule. Gegenwärtig bekleidet er die gleiche Stellung am Warschauer Konservatorium.

Stanislaus Barcewicz wurde am 16. April 1858 in Warschau geboren. Sein Vater war Postbeamter. Schon in frühester Jugend verrieth Stanislaus ein entschieden musikalisches Naturell. Von allem Kinderspielzeug war und blieb ihm immer eine kleine Jahrmarktsgeige das Liebste. Ein außerordentlich scharfes Gehör setzte ihn in Stand, alle auf dem Klavier angeschlagenen Töne von einander zu unterscheiden und zu benennen, ohne auf die Klaviatur zu sehen; und selbst bei willkürlich gegriffenen Zusammenklängen, mochten sie auch noch so dissonirend sein, irrte er niemals. Der Violinunterricht wurde früh begonnen, und als 11jähriger Knabe konnte er sich bereits mit dem 7. Koncert von de Bériot vor einem größeren Kreise von Kunstfreunden produciren. Nun wurde Barcewicz nach Moskau ins Konservatorium geschickt, in welchem er den Unterricht Grymaly's und Laub's genoß. Mit der goldenen Medaille belohnt, verließ er nach absolvirtem Studium die Anstalt. Seitdem hat er vielfache Reisen gemacht, auf denen er in Leipzig, Berlin, Dresden, Prag und anderen bedeutenden Städten sich mit ausgezeichnetem Erfolg hören ließ. Auch die skandinavischen Länder besuchte er. Von

der Philharmonischen Gesellschaft zu Christiania wurde er 1881 zum Ehrenmitglied ernannt. Er gehört zu den begabtesten Koncertgeigern der jüngeren Generation.

Außer den vorstehend betrachteten Geigern werden an polnischen Violinspielern noch genannt: Frieman, Lada, Krancovic und Biernacki. Über dieselben sind Nachrichten nicht vorhanden.

Auch die Russen entbehrten bis in die Neuzeit hinein eines wahrhaft nationalen Kunstlebens: Männer wie Bortnianski (für den Kirchenstyl) und Glinka (für die weltliche Musik) waren vereinzelte Erscheinungen, welche keinen nachhaltigen allgemeineren Aufschwung ihres Vaterlandes in tonkünstlerischer Beziehung zu Wege zu bringen vermochten. Die Musik, welche allerdings in gewissen Kreisen der vornehmen russischen Gesellschaft eine bedeutende Rolle spielte, befand sich zur Hauptsache in den Händen fremder Künstler. Insbesondere war Petersburg seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gleich Paris und London, ein Sammelplatz für ausländische Kunstcelebritäten. Aber auch Orchestermusiker, namentlich deutsche, zogen in großer Zahl dahin, weil ihnen in Ermangelung ausreichender einheimischer Kräfte sehr günstige Bedingungen gestellt wurden. Die russische Hauptstadt besaß infolge dessen ein reges musikalisches Treiben, es war aber eben zum großen Theil ein erborgtes, künstliches. Inzwischen ließ man es nicht an Versuchen fehlen, einheimische Talente heranzubilden, um sich vom Auslande mehr und mehr unabhängig zu machen. Hierzu gehörte die 1772 erfolgte Begründung eines „musikalischen Clubs" in Petersburg. Ihm schloß sich die 1802 begründete „Philharmonische Gesellschaft" an. Dieses Institut löste sich 1851 auf, wurde aber 1859 unter der Bezeichnung „Russische Musikgesellschaft" wiederum ins Leben gerufen. Dasselbe stellte sich die Aufgabe, einheimische Kräfte im Lande auszubilden, oder auch zur Ausbildung in die Fremde zu schicken, sowie durch Aufführung guter Musik den Sinn für dieselbe in weiteren Kreisen zu verbreiten. In den größeren Städten des Reiches richtete die „Russische Musikgesellschaft" Zweigvereine ein. Auch wurden in Petersburg (1862) und in Moskau (1866) Musikschulen eröffnet.

Alle diese Unternehmungen waren, wenn auch nur sehr allmählich

und im Grunde erst spät von Erfolgen begleitet. Als Tonsetzer machten sich in neuerer und neuester Zeit Alexander Nicolai Serow, Peter Tschaikowski u. A. nebst einigen Instrumentalvirtuosen bekannt. Unter den letzteren haben wir als Violinspieler zu erwähnen Lwoff, Gulomy, Besekirsky, Gregorowitsch, Brodsky und Kotek.

Alexis v. Lwoff, geb. am 25. Mai 1799 in Reval, trieb seit seinem siebenten Jahre das Violinspiel als Liebhaber, erhob sich aber durch Talent und eindringliches Studium namentlich im Quartettspiel weit über den dilettantischen Standpunkt. Sein Vater, ein russischer Beamter, ließ ihm eine in künstlerischer wie in jeder andern Hinsicht ausgezeichnete Erziehung zu Theil werden. Für den Soldatenstand bestimmt, avancirte er im Laufe der Jahre bis zum General und kaiserl. Adjutanten. In dieser Stellung wurde es ihm leicht, zu Gunsten musikalischer Interessen seines Vaterlandes einzutreten, um so mehr aber, als man ihm im Hinblick auf seine künstlerische Einsicht und Leistungsfähigkeit eine entsprechende amtliche Thätigkeit zuwies. 1836 wurde er zum Direktor der kaiserl. Hofkirchensängerkapelle ernannt. Eine Frucht seines Wirkens in diesem Fache ist die Schrift: „Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges (Petersburg 1859). Lwoff war auch als Tonsetzer thätig und schrieb Kirchenkompositionen, Violinstücke, Militärmärsche, so wie eine Oper „Undine“, die nächst ihrer Aufführung in Petersburg eine Darstellung in Wien erlebte. Die an das Volkslied „O sanctissima“ erinnernde russische Nationalhymne ist gleichfalls von ihm gesetzt. Er starb am 28. December 1870 auf seinem Gut im Gouvernement Kowno.

Über Jerôme Louis Gulomy fehlen nähere Nachrichten. Man weiß nur, daß er am 22. Juni 1821 in Pernau geboren wurde, sowie daß er zu Anfang der vierziger Jahre in Deutschland mit Erfolg als Solospieler reiste. Seit 1853 war er Hofkapellmeister in Bückeburg. Dort starb er am 18. Oktober 1887.

Nicolaus Jussupoff, ein russischer Fürst, geb. 1827 zu Petersburg, gest. am 3. August 1891 in Baden-Baden, war angeblich Vieuxtemps' Schüler, betrieb aber das Violinspiel nur als Liebhaber. Er beschäftigte sich auch mit der Komposition und veröffentlichte zwei größere Instrumentalwerke, nämlich ein Violinkoncert,

und eine Symphonie mit obligater Violine „Gonzalva de Cordova“. Außerdem gab er eine „Histoire de la musique en Russie“ und eine auf den Geigenbau bezügliche Schrift: „Luthomonographie historique et raisonnée“ heraus.

Wasil Wasilewitsch Besekirsky, geb. 1836 zu Moskau, erhielt seine Ausbildung im dortigen Konservatorium. 1850 wurde er ins Opernorchester seiner Vaterstadt eingereiht. Acht Jahre später genoß er noch Léonard's Unterweisung in Brüssel. Gegen 1860 trat er wiederum, nachdem seine Leistungen in Brüssel und Paris warme Anerkennung gefunden, in die Moskauer Opernkapelle. Seitdem ließ er sich vielfach öffentlich als Solospieler hören und unternahm auch Kunstreisen. Wiederholt trat er mit günstigem Erfolg im Leipziger Gewandhauskoncert auf. B. veröffentlichte mehrere Geigenkompositionen.

Sein Schüler Charles Gregorowitsch, geb. am 25. Oktober 1867 zu Petersburg, zeigte schon als Kind ein so hervorragendes Talent zum Violinspiel, daß sein Vater, ein musikalisch gebildeter Liebhaber, sich bewogen fand, ihm selbst die erste Lehre angedeihen zu lassen. Weiterhin genoß G. bis zu seinem 15. Lebensjahre den Unterricht Besekirsky's in Moskau, und dann denjenigen Wieniawski's, dessen letzter Schüler er war. Sodann begab er sich nach Wien, um dort noch unter Jac. Dont zu studiren. Auch Joachim's Unterweisung genoß er eine Zeitlang. Sodann producirte er sich mit großer Auszeichnung in Paris, Lissabon, Dresden, Leipzig und an anderen Orten. Seit 1886 lebt er in Berlin, von wo aus er seine Koncertreisen unternimmt. An dem Spiele Gregorowitsch's werden weicher, voller Ton, makellose Reinheit, so wie große Herrschaft über Bogen und Griffbrett gerühmt. Man rechnet ihn zu den vorzüglichsten Geigern der Gegenwart.

Adolph Brodsky, geb. 21. März 1851 in Taganrog, hatte vom fünften bis zum neunten Lebensjahre vier verschiedene Geigenlehrer. Trotz dieses häufigen Wechsels machte er doch schnelle Fortschritte, denn schon 1860 konnte er ein eigenes Koncert in Odessa geben. Durch einen reichen Bürger Odessa's wurden ihm die Mittel gewährt, seine Studien in Wien fortzusetzen. Anfangs genoß er den Privat-Unterricht Josef Hellmesberger's. Dann besuchte er vom

Winter 1862—63 bis zum Winter 1866—67 das dortige Konservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat Brodsky als zweiter Geiger in das Hellmesberger'sche Quartett und von 1868—1870 gehörte er dem Hofopernorchester an. Während dieser Zeit spielte er vielfach öffentlich mit entschiedenem Beifall in Wien. In den Jahren 1870—1874 bereiste B. als Koncertspieler ganz Rußland. Sein Weg führte ihn bis Tiflis und Baku. Hierauf ging er nach Moskau, wo er zu Laub in nähere Beziehung trat. Beim Tode dieses Künstlers erhielt Grymaly dessen Stelle als erster Lehrer des Violinspiels am Konservatorium, und Brodsky übernahm die von Grymaly versehenen Funktionen des zweiten Violinlehrers an dieser Anstalt. Nach vierjähriger Thätigkeit trat B. gänzlich von der Öffentlichkeit zurück, um sich mit aller Energie erneuten technischen Studien zu widmen. Dann ging er 1879 nach Kiew, wo er Symphoniekoncerte dirigirte. Anfangs 1881 begab er sich nach Paris. Dort hörte er Sarasate, der ihm einen abermaligen Anstoß zu Studien gab. 1882 debütirte er erfolgreich mit einem Violinkoncert von Tschaikowsky in den philharmonischen Koncerten zu Wien. Hierauf ging B. nach London, und im folgenden Jahre spielte er in einem der Moskauer Weltausstellungskoncerte unter dem enthusiastischen Beifall seiner Landsleute. Im Winter 1882—83 koncertirte er mehrfach in Deutschland. Sein Auftreten im Leipziger Gewandhauskoncert hatte zur Folge, daß ihm die bis dahin von Schradieck versehene Stelle als erster Lehrer des Violinspieles an der Musikschule Leipzig's übertragen wurde. Brodsky hat als Koncertgeiger überall da, wo er sich hören ließ, die allgemeinste Anerkennung gefunden. Im Herbst des Jahres 1891 gab er seine Leipziger Stellung auf, um das Lehramt an dem Scharwenka-Konservatorium in New-York zu übernehmen.

Joseph Kotek, geb. am 25. Oktober 1855 zu Kamenez-Podolsk (Gouvernement Moskau), gest. 4. Januar 1855 in Davos, hatte zum Vater einen böhmischen, nach Rußland eingewanderten Musiker und zur Mutter eine Russin. Seine Ausbildung erhielt er im Moskauer Konservatorium, worauf er noch für ein Jahr Joseph Joachim's Schüler als Zögling der Berliner Hochschule für Musik wurde, an der er von 1882 ab als Lehrer des Violinspiels thätig war. Von seinen

Violinkompositionen erschienen im Drucke Etuden sowie verschiedene Solostücke und außerdem Duetten für zwei Geigen mit Klavierbegleitung.

Jüngere namhafte russische Geiger sind: Galkin und Kalakowsky.

Auch in Ungarn hat man es sich neuerdings angelegen sein lassen, für die Pflege eines allgemeineren öffentlichen Musiklebens thätig zu sein. Zu diesem Zwecke wurden in Pest und Ofen eine „Landesmusikakademie" und ein „Nationalkonservatorium" gegründet. Daß die Wirksamkeit dieser Institute keine vergebliche sein wird, ist im Hinblick auf die, seither schon in ganz eigenartigen Gesängen und Tanzweisen zu Tage getretene Musikbegabung des ungarischen Volkes kaum zu bezweifeln. Sind doch aus der Mitte desselben seit der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bereits manche bedeutende Talente hervorgegangen, von denen hier nur an die, für das Klavierspiel epochemachende Erscheinung Franz Liszt's erinnert sei. Als Violinspieler, deren Heimath Ungarn ist, haben sich, von Joachim, Ludwig Straus, Singer, Böhm, Hauser und Auer abgesehen, in neuerer Zeit bekannt gemacht: Remenyi, Berzon, Csillag, Jenö Hubay und Tivadar Nachéz.

Eduard Remenyi (mit seinem eigentlichen Namen Hoffmann) wurde 1830 in dem ungarischen Orte Heves geboren. Seine Ausbildung empfing er während der Jahre 1842—1845 auf dem Wiener Konservatorium. Die ungarische Revolution von 1848 brachte in seine Thätigkeit als Geiger eine Unterbrechung, da er sich an dieser politischen Aktion betheiligte und dabei bis zum Adjutanten Görgey's aufstieg. Nachdem der Aufstand niedergeschlagen worden, sah sich Remenyi genöthigt die Flucht zu ergreifen. Er ging nach Amerika und widmete sich wieder dem Studium der Violine. 1853 nach Europa zurückgekehrt, lebte er einige Zeit in Weimar. Im folgenden Jahre besuchte er London und wurde dort zum Soloviolinisten der Königin ernannt. Weiterhin unternahm er in europäischen Ländern Koncertreisen. Seit 1875 lebt er angeblich in Paris. Er gehört der exklusiven Virtuosenrichtung an.

Carl Berzon, geb. am 15. December 1842 in Oedenburg, wurde, nachdem er im elterlichen Hause für den Musikberuf vorbereitet worden war, in Wien der Lehre Ludwig Straus', und weiterhin derjenigen Jacob Dont's und Joseph Böhm's theilhaftig.

Mit 18 Jahren trat B. in das kaiserl. Hofopernorchester ein. 1869 gab er diese Stellung auf und versah bis 1873 das Amt als Koncertmeister und Lehrer des Violinspiels am Imthurneum in Schaffhausen. Von hier wandte er sich über Paris nach England, wo er zunächst als Lehrer an der Dubliner „Royal Irish Academy of Music“ und als Koncertmeister bei der dortigen „Philharmonic Society“ thätig war. Dann ging er nach Manchester, um einige Zeit im Hallé'schen Koncertorchester und in dem Streichquartett seines ehemaligen Lehrers L. Straus thätig zu sein. Hierauf wirkte er als Koncertmeister und Lehrer am Musikverein in Innsbruck. Zu Anfang der achtziger Jahre war B. Koncertmeister am Kölner Stadttheater.

Hermann Csillag wurde 1852 in Bakony-Telek, einem kleinem Orte des Veszprimer Komitates geboren. Seine Studien begann er auf dem Pester Konservatorium und in Wien vollendete er sie unter Grün's und Hellmesberger's Leitung. Demnächst war er 6 Jahre lang im Hofopernorchester. Während dieser Zeit machte er mehrere Koncertreisen in seinem Vaterlande. Weiterhin war er als Soloviolinist in Baden-Baden thätig. Von dort wurde er als Koncertmeister des Allgemeinen Musikvereins nach Düsseldorf berufen. Nach mehrjährigem Wirken daselbst übernahm Csillag für einige Zeit den Koncertmeisterposten am Hamburger Stadttheater. Seit 1877 war er als Koncertmeister und Lehrer an der Musikschule in Rotterdam thätig. Csillag ist ein sehr gewandter, musikalisch empfindender Spieler, dem eine gediegene Technik zu Gebote steht.

Jenö Hubay, 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viotti'sches Violinkoncert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Kursus den Unterricht Joachim's.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher

Gesinnung zugethan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium werden würde; denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich die fragliche Stelle auf Antrag Gevaert's, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubay's in Brüssel schätzt. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose.

Tivadar Nachéz, mit seinem eigentlichen Namen Theodor Naschitz, ist am 1. Mai 1859 in Pest geboren. Frühzeitig gab sich seine große Begabung für die Geige zu erkennen und zugleich das Verlangen, der Kunst angehören zu wollen. Lange zögerten indessen die Eltern mit ihrer Zustimmung, da häufige Kränklichkeit des Knaben die Besorgnis erregte, daß das Kunststudium ihn zu sehr angreifen würde. Einstweilen besuchte er also das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb nebenbei das Violinspiel unter Leitung des aus der Schule Mildner's in Prag hervorgegangenen Koncertmeister's Sabatil in Pest. Seine Wünsche wurden jedoch dadurch nur dringlicher. Heimlich wußte er sich Atteste über seine Befähigung zum künstlerischen Beruf von Franz Liszt und Robert Volkmann zu verschaffen, auf Grund deren ihm ein Staatsstipendium zum Studium gewährt wurde. Nun bezog er im Einverständnis mit seinen Eltern die Berliner Hochschule und wurde dort Joachim's Schüler. Die ausgesprochene Vorliebe für das virtuose Element veranlaßte ihn aber drei Jahre später, Berlin mit Paris zu vertauschen, wo er sich der Leitung Léonard's anvertraute. Nach mehrjährigem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt wählte Nachéz London zu seinem Wohnort, von dem aus er erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, Holland, die Schweiz, Schweden, Rußland und Frankreich unternahm. Der exklusive virtuose Standpunkt, dem er sich ergeben, ist aus seinen von ihm veröffentlichten „Danses Tziganes“ zu ersehen. Innerhalb der von ihm verfolgten Richtung wird aber Nachéz, dem eine hochentwickelte Technik eigen ist, als einer der renommirtesten Geigenvirtuosen unserer Gegenwart bezeichnet.

Schlußbetrachtung.

Wir sind der Kunst des Violinspiels von ihren unscheinbaren, bescheidenen Anfängen bis auf die Gegenwart herab gefolgt. Bei einem Rückblick auf die mannichfachen Stadien, welche sie in einem Zeitraume von beinahe drei Jahrhunderten durchlaufen hat, ist leicht erkennbar, daß ihr Entwickelungsleben sich zur Hauptsache nach und nach in Italien, Deutschland und Frankreich (mit Einschluß der Niederlande) vollzog. In dem Lande der Künste geboren und zunächst gepflegt, fand sie mit Beginn des 18. Jahrhunderts theils durch persönliche Überlieferung, theils durch die Bekanntschaft mit italienischen Violinkompositionen, zuerst in Deutschland allgemeinere Verbreitung. Schon waren hier vorher bereits vereinzelte bemerkenswerthe Anläufe zu einer kunstgemäßen Handhabung der Geige genommen worden, doch erst zu dem bezeichneten Zeitpunkte gewann das deutsche Violinspiel bestimmte Haltpunkte für eine künstlerisch methodische Richtung.

In Frankreich kannte man zwar die „Königin der Instrumente“ schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts, entzog sich jedoch lange Zeit in starrer Abgeschlossenheit fremden Einwirkungen, in genügsam prätentiöser Weise auf dem untergeordneten Standpunkt der „Vingt-quatre Violons de la Musique du Roi“ beharrend. Dort kam es zu einer Befruchtung durch Italien nicht früher, als in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts. Die durchgreifende Wirkung dieser Befruchtung erfolgte indeß erst tief in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Jede der drei genannten Nationen, denen ausschließlich die normgebende kunstgemäße Ausgestaltung des Violinspiels zufiel, bildete dieses allmählich in einer ihrer spezifischen Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise durch; doch mit dem Unterschiede, daß Italien hierbei, weil tonangebend, völlig autonomisch verfuhr, während Deutschland und Frankreich bis zu Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder minder in Abhängigkeit vom Mutterlande der Kunst blieben.

Als die klassische Epoche des Violinspiels vorüber war, als das

letztere in Italien hinzuwelken begann, theilten sich Deutschland und Frankreich, zur vollen Selbstständigkeit gelangend, in die bis dahin von den Meistern der apenninischen Halbinsel ausgeübte Herrschaft. Frankreich vertrat hierbei überwiegend das durch Locatelli vorbereitete und durch Lolly in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst zur praktischen Geltung gebrachte virtuose, Deutschland dagegen vorzugsweise das gediegene tonkünstlerische Element. Die Violinkomposition gestaltete sich diesen Erscheinungen im Allgemeinen entsprechend. Auch in ihr ging Italien gesetzgeberisch voran. Norm und Struktur des Sonatensatzes, dieses Prototyps der gesammten höheren Instrumentalmusik, empfingen Deutschland und Frankreich von dort her. Italien war durch eine glückliche Anlage und den rastlosen künstlerischen Gestaltungstrieb seiner Musikgeister bereits im gesicherten Besitze der wesentlichsten Bedingungen dieser musikalischen Grundform, als Deutschland sich eben in spekulativen, doch unergiebigen Experimenten für die Formgebung erging, Frankreich aber über die primitive Bildweise zwei- und dreitheiliger Tanzformen kaum schon hinausgekommen war. Beide Länder eigneten sich auch dieses Resultat des südlichen Kunstvermögens zu. Der eigentliche Entwickelungsprozeß der Violinkomposition vollzog sich indeß im engeren Sinne des Worts der Hauptsache nach durch Italiens Musiker. Corelli, Torelli, Vivaldi, Tartini und Viotti waren und blieben bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts die tonangebenden und epochemachenden Meister für die Violinsonate und das Violinkoncert. Die ersteren vier, mehr oder weniger innerhalb des kirchlichen Pathos sich bewegend, schufen, so zu sagen, den klassischen Styl der Violinkomposition und damit auch des Violinspiels. Tartini's Schüler und Nachfolger vermittelten gewissermaßen den endlich konventionell erstarrten Kirchenton mit dem weltlichen Kammer- und Koncertstyl, den Viotti im Violinsatz zuerst zu bestimmter Geltung brachte. Mit ihm gelangte das Pathos einer freien, lebensfrischen Empfindung zum unzweifelhaften Durchbruch. Die Franzosen betraten, gleichwie in anderen Künsten, mit mehr oder weniger Glück den Weg der Nachahmung. Leclair und Gaviniès stellten einzelne Violinsonaten hin, die ihren Vorbildern, ohne Ton und Farbe des nationalen Geistes zu verleugnen, nahe kamen; Rode

und Kreutzer schlossen sich im Bereich des Koncertes mit Erfolg dem Beispiel Viotti's an, erwarben sich aber überdies ein nicht zu unterschätzendes Verdienst durch die Hervorbringung der stylisirten Violinetude.

Den deutschen Violinspielern des vorigen Jahrhunderts gelang es nicht, im Fache der Violinsonate Erzeugnisse von bleibender Bedeutung hinzustellen und die tonangebenden Meister der Komposition fühlten sich, mit Ausnahme von Bach, Händel und Mozart durch die Geige, welche sich vorzugsweise für den monodischen, gesanglich figurativen Ausdruck eignet, im Besonderen nicht angezogen. Sie bemächtigten sich vielmehr des vollgriffigen Klaviers, so wie der polyphonen Kammer- und Orchestermusik, um ihre Fantasiefülle im tief kombinatorischen Musikgestalten austönen zu lassen. Nur einem deutschen Geigenmeister, Louis Spohr, war es vorbehalten, in der Violinkomposition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu thun. Er führte das Violinkoncert in schärfster individueller Ausprägung bis zu künstlerisch vollendeter Durchbildung. Wenn die Violinkoncerte Beethoven's und Mendelssohn's in gewissem Betracht Spohr's gleichartige Tonschöpfungen noch überragen, so kann dies nur auf die musikalische Gesammtgestaltung, nicht aber auf die violinistische Behandlung bezogen werden, welche bei Spohr eben als unübertroffenes Muster eines spezifisch deutschen Geigenstyles dasteht.

Auf die Vergangenheit zurückblickend, darf man mit Überzeugung aussprechen, daß Violinspiel und Violinkomposition einen wichtigen und wohl den bedeutsamsten Hauptabschnitt ihrer gesammten Entwickelung zurückgelegt haben. Dies wird auch durch eine Umschau in der Gegenwart bestätigt. Italien, im vorigen Jahrhundert so blühend und produktiv, hat seit dem Beginn unseres Jahrhunderts seine dominirende Stellung in dem von uns betrachteten Gebiete eingebüßt. Die Folgen des Druckes, welcher in politischer und intellektueller Beziehung die Geister dieses von der Natur in seltenem Maße gesegneten Landes ehedem darniederhielt, erzeugte endlich eine beklagenswerthe, auf alle höheren Lebensinteressen sich erstreckende Schlaffheit und Apathie. Die erhebende nationale Wiedergeburt, welche die italienischen Volksstämme jüngst feierten, war als sprechender Beweis einer lebenskräftigen Reaktion aufs Freudigste zu begrüßen. Sie gewährt die schöne

Hoffnung, daß diese edle, so lange gefesselte Nation sich dereinst aufs Neue zu hervorragender Bedeutung im Reiche der Künste erheben werde. Doch viel muß vorher noch geschehen. Nicht nur ist Italien gegenwärtig auf die emsigste Verfolgung materieller Interessen aller Art angewiesen, es hat auch während seiner langdauernden Unthätigkeit in der schöngeistigen Sphäre Tradition und Verständnis für das reiche Kunstleben der Vergangenheit eingebüßt. Von allen Künsten darf dies behauptet werden, am meisten freilich von der Musik. So tief wie sie vermochten die bildenden Künsten nicht zu sinken, einmal, weil sie mehr außerhalb des öffentlichen Lebens stehen, mithin nicht so direkt von den Geschmacksrichtungen des großen Publikums berührt werden konnten, dann aber, weil ihre Ausübung unausgesetzt durch das Beispiel fremder, in Italien schaffender Künstler beeinflußt wurde. In der Tonkunst fiel dieser Vortheil ganz fort, seitdem die musikalische Wechselwirkung zwischen Italien und Deutschland aufgehört hat, seitdem deutsche Musiker nicht mehr um ihres Berufes willen nach dem Süden ziehen.

Wie schlimm es dort seit lange mit der Tonkunst bestellt war, davon zeugt vor Allem der traurige Zustand der Kirchenmusik, die wie eine Karikatur auf alles Schöne, Erhabene erscheint. Die einzige Ausnahme möchte hiervon der Sängerchor der sixtinischen Kapelle machen. Dieses Institut ist aber in konventioneller Erstarrung so völlig verzopft, daß es einer Regeneration dringend bedürftig wäre. Sonst ist es schwer zu sagen, ob die beim kirchlichen Kultus beliebte Musik, oder die Ausführung derselben das größere Übel sei. Dazu sind die Leistungen der Organisten von unbeschreiblich dürftiger und geschmackloser Beschaffenheit. Dies Alles mußte sich natürlich auf die weltliche Tonkunst übertragen, die man mehrentheils gesinnungslos und in einer nur den momentanen Forderungen entsprechenden empirischen Weise betrieb. In richtiger Erkenntnis hiervon machte man seit einiger Zeit rühmliche Anstrengungen, um bessere Zustände herbeizuführen. Die solideren Musiker der Hauptstädte des Landes waren und sind beflissen, durch Einführung deutscher gediegener Instrumentalmusik den Sinn für das Höhere, Edlere zu beleben. Manches Gute ist dadurch schon erreicht worden. Und so darf man den Glauben

nicht aufgeben, daß Italiens Söhne weiterhin noch einmal in dem Kunstgeiste ihrer glorreichen Vorfahren wirken werden.

Frankreich war in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts von dem hohen Standpunkte, den es noch zu Anfang desselben in Betreff des Violinspiels und der Violinkomposition einnahm, allmählich bis zu bedenklicher Verflachung herabgesunken. Diese Erscheinung stand in dem Leben des modernen Franzosenthums keineswegs vereinzelt da. In allen Kunstgebieten trat sie, immer mehr um sich greifend, deutlich zu Tage. Eine Bevölkerung wie die Pariser, — denn diese kommt hier bei ihrer herrschenden Stellung zum Lande zunächst in Frage — welche die raffinirte Genußsucht in materiellen und geistigen Dingen bevorzugt, an einer zweideutigen Verherrlichung der sogenannten Demi-monde in der litterarischen und theatralischen Produktion, so wie in der bildenden Kunst Vergnügen und Geschmack findet, und überall einem sinnlichen, prosaisch nüchternen Realismus mit einer Art resignirter Genugthuung huldigt, — eine solche Bevölkerung mußte nothwendig die höheren Zielpunkte des Daseins, der Idealität und einer poetisch vertieften Richtung aus den Augen verlieren. Die Freude an dem virtuosen Effekt, an bestechlich pikantem, doch meist völlig inhaltlosem Ohrenkitzel und an lecker zubereiteten Salonklängen war es, welche die Musiker dieses Landes auf eine abschüssige Bahn führte. Hierüber konnten keineswegs die achtungswerthen Bestrebungen einer kleinen Künstlerschar täuschen, welche durch Berücksichtigung der klassischen Musiklitteratur den verdorbenen Geschmack heben und läutern wollte. Was in dieser Beziehung in Paris geschah, gehörte exklusiven, mit deutschen Elementen durchsetzten Kreisen an und ging keineswegs der Masse zu Gute. Doch läßt sich nicht verkennen, daß neuerdings das Musiktreiben auch in Frankreich wieder mehr Haltung gewonnen hat und zwar dadurch, daß man dort deutsche Kunstpflege mehr als ehedem zum Vorbild genommen. Paris ist freilich nicht mehr jener, eine Zeitlang in Mode gewesener Vorort für die ausübende Tonkunst. Dafür aber hat dort ein besserer musikalischer Geist in weiteren Kreisen Platz gegriffen. Dem deutschen Oratorium sind in Paris die Wege geöffnet worden, deutsche Kammer- und Orchestermusik gediegener Richtung beherrscht

gegenwärtig die dortigen Koncertprogramme, und auch die in der französischen Schule gebildeten Violinisten finden es unerläßlich, die Schätze der deutschen Geigenlitteratur zu studiren und sich zu eigen zu machen, bevor sie ihre künstlerische Wanderschaft antreten. Und wenn sie bei der Wiedergabe derselben auch nicht die Neigung zu virtuosenhafter Darstellungsweise verleugnen können, so muß aus der Beschäftigung mit derartigen Kunstwerken doch ein Gewinn für ihre geistige Richtung, sowie für die von ihnen musikalisch beeinflußten Kreise hervorgehen. So ist denn zu hoffen, daß die Pflege des französischen Violinspiels wieder mehr und mehr dem Geiste der Vergangenheit ebenbürtig werden wird.

Das deutsche Violinspiel konnte in seiner Allgemeinheit belangreichen Verirrungen bisher nicht anheimfallen, weil das von den gehaltvollen Schätzen der heimischen Tonmeister durchdrungene und gesättigte Musikleben der Nation alle schädlichen Auswüchse und krankhaften Wucherungen sehr bald wieder paralysirte. Von großer Wichtigkeit ist dabei freilich, daß dieses Musikleben durch alle Schichten des gebildeten Volksthums gleichmäßig ausgebreitet war. Und hier zeigt sich, wie in vielen anderen Beziehungen, das bedeutsame Resultat, welches die politisch vielgegliederte Gestaltung des Reiches für das geistige Leben der Deutschen ergab. Wie man auch über den ebenso oft angefochtenen als vertheidigten Partikularismus denken mag, es ist unleugbar, daß er einen höchst wichtigen Faktor in der kulturhistorischen Entwickelung der Nation bildete. Nur durch die vielen Centralpunkte war es möglich, jene durchgängig verallgemeinerte Bildung in Wissenschaft und Kunst zu erzielen, die dem germanischen Geiste eigen ist. Wenn wir uns heute des schönen Bewußtseins erfreuen können, daß die wichtigsten Schritte zu einer kräftigen Einigung und Zusammenfassung der deutschen Stämme geschehen sind, daß von nun an Deutschland auch in politischer Beziehung die ihm gebührende achtunggebietende und maßgebende Stellung unter den europäischen Staaten einnimmt, so dürfen wir doch die Vortheile weder verkennen, noch übersehen, welche aus den ehemaligen Zuständen hervorgingen.

Wurde das deutsche Violinspiel einerseits durch den, mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen gesunden Geist der öffentlichen

Musikpflege vor jeder allgemeineren Entartung bewahrt, so bildeten andererseits unsere Meister der Instrumentalmusik bis auf Mendelssohn und Schumann herab ein festes Bollwerk gegen die Ausschreitungen, zu denen das wälsche Beispiel theilweise und zeitweilig verführte. Sie stellten den Violinisten in den Fächern des Orchester-, Kammer- und Solostyles[1]) immer Aufgaben, die, geschmackbildend und gefühlsvertiefend, eine gehaltvoll edle Behandlung des Instrumentes aufrecht erhielten. Trotzdem aber, daß das deutsche Violinspiel durchschnittlich in ästhetischer Hinsicht nach wie vor noch immer befriedigend ist, droht von einer Seite her eine Gefahr, für welche die Vertreter derselben, unter ihnen aber insbesondere wieder die Lehrmeister, verantwortlich zu machen sind. Diese Gefahr liegt in dem Streben, für das Studium der Geige die Erzeugnisse aller Richtungen verwerthen zu wollen. Ein solches Beginnen, obwohl scheinbar von praktischem Nutzen, muß nothwendig auf Kosten der individuell charakteristischen Ausprägung im Spiel zu einem nivellirenden Eklektizismus führen. An deutlichen Spuren davon hat es im Laufe der Zeit nicht gefehlt. Heterogene Richtungen werden nicht leicht ohne Nachtheil mit einander vermischt: Salontournure und Glätte des Wesens vertragen sich schlecht mit gemüthvoller Wärme, schwunghaft energischer Erhebung und kraftvoller Mannhaftigkeit des Ausdrucks. Der deutsche Musiker soll vor allem ein würdiger Interpret seiner Tonmeister sein, und dazu kann er im eifrigen Streben nach äußeren Vorzügen nimmermehr gelangen. Auch bei Verfolgung rein technischer Zwecke ist dies zu beherzigen. Seit dem Anfang dieses Jahrhunderts ist das Übungsmaterial bis zu einer solchen Höhe und Mannichfaltigkeit angewachsen, daß es geboten erscheint, mit reiflichster Bedachtsamkeit das Beste für den angestrebten Zweck auszuwählen[2])

1) Welch ein lebhaftes Interesse die neueren und neuesten Tonsetzer der Geige gewidmet haben, beweisen die Violinkoncerte von Brahms, Bruch, Brüll, Dietrich, Gade, Gernsheim, Goldmark, Goetz, Hartmann, Hiller, Lalo, de Lange, Lassen, Litolff, Moszkowski, Raff, Reinecke, Rietz, Rubinstein, Saint-Saëns, Sitt, Stör, Svendsen und Tschaikowsky, anderer weniger bekannter Komponisten nicht zu gedenken.

2) Schätzbare Haltpunkte für die zum Geigenstudium auszuwählenden

um den Schüler nicht durch ein Übermaß des mechanischen Exercitiums seelisch abzutöten.

Die Technik des Violinspiels beruht, abgesehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun ist, dieses Turnen mit größter Gewissenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunstleistung abhängt, so darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber giebt es noch immer Geiger, deren Kunstverstand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, sondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menschenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechanischen Dressur opfern zu sehen, anstatt ein geistig gehobenes und geadeltes Kunstschönes mit Verleugnung jedes egoistischen Gelüstes darzustellen.

Heute reicht es nicht mehr hin, den Tagesbedürfnissen gerecht zu werden, denn nicht nur die nächste, sondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Ansprüche an die heutigen Repräsentanten der Kunst. Diese Erscheinung ist keine zufällige, sondern eine nothwendige. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Deutschlands beste Musiker auf Bach, Händel und andere ältere Tonkünstler zurückgehen. Durch eine hingebende Beschäftigung mit denselben wird nicht nur das kunsthistorische Verständnis geweckt, welches noch immer ein großer Theil der Musikbeflissenen in empfindlichster Weise vermissen läßt, sondern auch eine ernste Sinnes- und Geschmacksreinigung hervorgebracht.

Ähnlich verhält es sich mit der Violinliteratur der älteren Meister. Die edle, styl- und gehaltvolle Bildweise derselben kann nur wohlthätigen Einfluß auf die moderne, in manchen Beziehungen unerfreuliche Violinkomposition, und nicht minder auf das Violinspiel ausüben. Die erneute Herausgabe einer nicht geringen Anzahl ihrer Schöpfungen bietet Jedem die Möglichkeit eines eingehenden Studiums.

Werke bietet A. Tottmann's trefflicher „Führer durch den Violinunterricht", Leipzig, Schuberth u. Co., 1874.

Die Epoche der Geiger-Originale ist vorüber. Sie konnten nur zum Vorschein kommen, so lange Technik und Ausdrucksvermögen der Violine noch nicht zu voller Entwickelung gelangt waren. Jetzt liegt der Schwerpunkt der Kunst des Violinspieles darin, die Meisterwerke der Klassiker in ihren verschiedenen Gattungen zu vollendeter, musikalisch schöner und charaktervoller Darstellung zu bringen. Und wer dies vermag, dem fällt die Siegespalme zu.

Nachträglich mögen hier noch einige Mittheilungen über den Violinvirtuosen Frieman (s. S. 552) folgen, welche dem Verf. dieses Buches erst nach Beendigung des Druckes zugegangen sind.

Gustav v. Frieman (eigentlich Freeman) stammt väterlicherseits aus einer englischen, und mütterlicherseits aus einer polnischen Familie ab. Er wurde 1844 zu Lublin geboren, und erhielt den ersten Geigenunterricht von Stanislaus Servaczinski. 1862 begab F. sich nach Paris, und vollendete dort in einem Zeitraum von vier Jahren seine Studien unter Massart's Leitung im Konservatorium. Als Zögling dieses Instituts wurde er durch Verleihung der silbernen und goldenen Medaille, sowie schließlich durch den Ehrenpreis einer werthvollen Geige ausgezeichnet. Auf seinen Kunstreisen koncertirte F. mit ungewöhnlichem Erfolg, namentlich in Darmstadt, wo er zum herzogl. Kammervirtuosen ernannt wurde, dann aber auch in Dresden, Berlin, Wien und Petersburg. Sein Spiel zeichnet sich allen Berichten zufolge durch edle, große Tongebung, glänzende Technik, saubere Intonation und wohldurchdachte Vortragsweise aus. Seit einigen Jahren gab F. das Wanderleben auf, um sich vorzugsweise der pädagogischen Thätigkeit, zunächst am Wiener Konservatorium, und hierauf an der kaiserl. Musikschule in Odessa zu widmen. An Violincompositionen veröffentlichte er einen „Danse des montagnards“, eine „Berceuse“, eine „Polonaise“ sowie mehrere Mazurka's und „Kujawjaks.“

Violinschulen

von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart.[1])

Abel, Louis, Violinschule. (1880).
Alard, Delphin, École de Violon. (1815.)
Alday l'aìné, Méthode de Violon. (1791.)?
André Joh. Anton, Anleitung zum Violinspielen. (1855.)
Baganz, Violinschule. (1887.)
Baillard, Méthode de Violon. (?).
Baillot, Pierre Marie François, L'art du Violon, nouvelle Méthode. (1834.)
—— Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire, avec Rode et Kreutzer. (1771—1842.) Die deutsche Übersetzung erschien 1814.
Barnbeck, Fr., Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht. (Vor 1851.)
Bauer, Siegmund, Theorie und Praxis des Violinunterrichts. (1876.)
Bedard, J. B. Méthode de Violon courte et intelligible. (1800.)
Bériot, Charles de, Méthode de Violon en trois parties. (1858.)
—— École transcendante du Violon. Annexe de la Méthode. (1867.)
Bernards, Jos., Elementar-Violinschule für den Gebrauch in Anstalten, sowie für den Privatgebrauch. (1889.)
Berr, Vollständige Violinschule für den Selbstunterricht als auch für den Massenunterricht an Studienanstalten ꝛc. (1880.)
Birgfeldt, C., Neue praktische Violinschule. (Vor 1844.)
Blied, Jacob, Elementar-Violinschule für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminarien. (1875.)
Bornét l'aìné, Méthode de Violon et de Musique, etc. (1788.)
Braun, B., Violinschule für Anfänger und etwas Geübtere. (Vor 1851.)
Brähmig, H., Praktische Violinschule. (1862.)
Bruni, Anton Barthélemy, Nouvelle Méthode de Violon. (1784.)
Burg, R., Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinspiels. (1864.)

---

1) Das obige Verzeichnis macht ebensowenig Anspruch auf Vollständigkeit, wie auf die durchgängige Richtigkeit der demselben hinzugefügten Jahreszahlen. Es ist alphabetisch und nicht chronologisch geordnet worden, weil bei einem Theile der Violinschulen die Zeit der Veröffentlichung nicht genau und in manchen Fällen gar nicht zu bestimmen war.

Buttschardt, Carl, Violinschule. (1885.)
Campagnoli, B., Méthode de Violon. (1823.)
Cartier, Jean Baptiste, L'art du Violon. (1798.)
Cohn, Praktische Violinschule. (1871.)
Corrette, Michel, L'art de se perfectionner dans le Violon etc. (1783.)
Czerny, J. Violinschule. (1881—1882.)
Courvoisier, C., Méthode de Violon. (1892.)
Dancla, J. B. C., Méthode élémentaire et progressive du Violon. (1855.)
David, Ferdinand, Violinschule. (1863.)
Demar, J. S., Nouvelle Méthode abrégée de Violon etc. (1808.)
Dominik, Fr., Neue theoretisch-praktische Violinschule in zwei Abtheilungen. (Vor 1844.)
Dont, J., Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und zur Erleichterung des Unterrichts. (1881.)
Dupierge, F. T. A., Méthode de Violon. (Vor 1815.)
Eichberg, Jules, Nouvelle Méthode pratique et abrégée de Violon. (1858.)
Eckhardt, Praktischer Unterricht zur Erlernung der Violine. Vor 1844.
Faure, F., Nouveaux principes de violon. (?).
Fenkner, J. A., Anweisung zum Violinspielen. (1803.
Ferrara, B., Lo studio del Violino. (?).
Flade, Oswald, Elementar-Violinschule. (1872.)
Fraatz, Materialien für den Violinunterricht. (1877.
Fröhlich, Violinschule. (Vor 1844.)
Galeazzi, Francesco, Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino etc. (1791.)
Garaudé, Méthode de Violon. (?).
Gebauer, M. J., Principes élémentaires de la Musique, Positions et Gammes. (Vor 1844.)
Geminiani, Francesco, The art on playing the violin etc. (1740.
Grünwald, Adolph, Finger- und Streichübungen. (Vor 1844.)
Guhr, C., Über Paganini's Kunst, die Violine zu spielen. Anhang zu jeder Violinschule. (Vor 1844.)
Guichard, École de Violon à l'usage du Conservatoire. (Vor 1851.
Hamel, E., Neue praktische Violinschule. (1870.)
Heinze und Kothe, Theoretisch-praktische Violinschule für den Violinunterricht. (1873.)
Henning, Carl, Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hering, Carl, Elementar-Violinschule. (1810.)
„ Elementar-Violinschule und Elementar-Etüden. (1857.)
„ Methodischer Leitfaden für Violinlehrer; zu seiner Elementar-Violinschule. (1857.)
Hermann, Friedrich, Violinschule. (1879.)

Herrmann, Gottfried, Theoretisch-praktische Elementar-Vorschule. (1879.)
Hertrich, Vorschule für den Violinunterricht. (1880.)
Hiebsch, Leitfaden für den Violinunterricht, zunächst an Seminarien. (1880.)
Hiller, Joh. Adam, Anweisung zum Violinspielen. (1793.)
Hofmann, Richard, Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels. (1881.)
Hohmann, C. H., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hone, Jules, Méthode de Violin. (?).
Hoppe, W., der erste Unterricht im Violinspiel, besonders für Präparanden-Anstalten und Seminarien. (1860.)
Huber, Carl, Neue theoretisch-praktische Violinschule. (1875.)
Kadleček, L. H., Theoretisch-praktische Violinschule für Lehrende und Lernende. (1867.)
Kastner, G., Elementar-Violinschule. (Vor 1846.)
Kauer, Ferd., Kurzgefaßte Violinschule für Anfänger. (1787.)
Kayser, H. E., Neueste Methode des Violinspiels. (1867.)
Kewitsch, Theodor, Elementar-Vorschule für Schulamtspräparanden und Seminaristen. (1880.)
Kindscher, Louis, Elementar-Unterricht für Violinspieler. (Vor 1844.)
Kling, H., Violinschule. (1888.)
Koch, Gustav, Kleine praktische Violinschule. (1881.)
Köhler, Pius, Praktischer Leitfaden für den Violinunterricht &c. (1875.)
König, C., Violinschule. (1884.)
Kroß, Emil, Die Kunst der Bogenführung. (1892.)
L'Abbé le fils, Principes du Violon etc. (1790.) (?)
Lachnith, Violinschule. (?).
Lehmann, J. G., Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. (1878.)
Léonard, G., Gymnastik des Violinspieles. (1861.)
Linnarz, Rob., Praktische Violinschule. (1882.)
Löhlein, Georg, Anweisung zum Violinspielen &c. (1774.)
Lorenziti, Bernardo, Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon. (Vor 1844.)
Magerstädt, F., Praktische Violinschule. (1863.)
Malát, Jan, Theoretisch-praktische Violinschule mit böhmischem Text. (1882.)
Mazas, J. Féréol, Méthode de Violon. (Vor 1844.)
Meerts, L. J., Elementarschule für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. (1859.)
Meilhan, P. C., Die Schule der Geläufigkeit. (Vor 1844.)
Mettner, C., Praktische Violinschule. 1. Cursus. (1858.) 2. Cursus. (1859.)
Meyer, L., Schule der dritten Lage für die Violine. (1858.)
Michaelis, F., Praktische Violinschule. (Vor 1844.)
Mollenhauer, Ed., Praktischer Lehrgang für die Violine. (1866.)
Montéclair, Michel Pignolet de, Méthode pour apprendre à jouer du Violon. (1720.)

Mozart, Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule. (1756.)
Müller, W. A., Der erste Lehrer im Violinspielen. (1866.)
Nejedly, Roman, Praktische Violinschule für Anfänger. (1881.)
Oberhoffer, H., Der erste Unterricht im Violinspiel mit besonderer Rücksicht auf den Unterricht in Präparandenanstalten und Seminarien. (1874.)
Panofka, Henri, Méthode de Violon pratique. (1807.)
Papini, G., Violinschule. (?).
Pastou, Etienne Jean Baptiste, Méthode pour le Violon. (1836.)
Perrin, Violinschule. (?).
Püschel, Jul., Elementar-Violinschule. (1857.)
Rehbaum, Th., Elementar-Violinschule. (1873.)
Reichelt, G., Fingerzeige für den elementaren Violinunterricht. (1867.)
Ries, Hubert, Violinschule für den Unterricht. (1842.)
Sattler, H., Chor-Violinschule, zunächst für Präparanden-Anstalten rc. (1863.)
Schiedermayer, Theoretisch-praktische Violinschule. (Vor 1844.)
Schletterer, H. M., Erster Unterricht im Violinspielen. (1856.)
Schmidt, Violinschule. (?).
Scholz, Richard, Neue praktische Elementar-Violinschule. (1889.)
Schön, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht. (Vor 1851.)
Schradieck, H., Schule der Violintechnik. (1875.)
Schröder, Hermann, Preis-Violinschule für Lehrerseminarien rc. (1880.)
Schubert, Louis, Violinschule nach modernen Principien. (1882.)
Schultz, August, Praktische Violinschule. (1879.)
Schweigl, Ignaz, Grundlehre der Violine. (1785.)
Sering, F. W., Elementar-Violinschule, besonders für Präparandenanstalten rc. (1857.)
Simpson, Christopher, Instructions for the Treble-Violin etc. (1660.)
(Der vollständige Titel dieses zugleich für die Viola bestimmten Werkes findet sich S. 95 d. Bl.)
Singer und Seifritz, Große theoretisch-praktische Violinschule. (1881.)
Solle, Fr., Praktische Violinschule in sechs Heften. (Vor 1851.)
Spohr, Louis, Violinschule in drei Abtheilungen. (1831.)
Stein, F., Der erste Unterricht im Violinspiel. (Vor 1851.)
Straub, C. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende. (Vor 1844.)
Tessarini, Carlo, Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de temps à jouer du Violon. (1717?) (1762.)
Thiémé, Frédéric, Principes abrégées de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer de Violon. (Vor 1802.)
Tischler, Ignaz, Methodische Violinschule. (1862.)
Tonelli, Metodo completo per il Violino. (Vor 1844.)
Urban, H., Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. (1881.)
Vanneck, Violinschule. (?).
Venzl, Jos., Vollständige Schule des Lagenspiels. (1891.)

Volkmar, A. V. W., Violinschule. (Vor 1844.)

Waldenfeld, v., Kleine Violinschule beim ersten Unterricht. (Vor 1844.)

Wälder, G., Violinschule zum eigentlichen Hausgebrauch, oder zum Unterricht für Zöglinge für Stadt und Land. (1856.)

Wanski, Joh. Nepomuk, Grande Méthode de Violon. } (Vor 1841.)
" " Petite Méthode de Violon. }

Waßmann, Carl, Vollständig neue Violinmethode. (1889.)

Weiß, Jul., Praktische Violinschule. Bd. I. (1856.)
(Ist weiter fortgesetzt worden.)

Wichtl, G., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)

Wittich, Ed., Grundlehre, Anleitung zum Violinspiel für Lehramts-Candidaten der Volksschulen. (1865.)

Witting, L., Violinschule. (1880.)

Wlicek, Carl, Violinschule. (1833.)

Wohlfahrt, H., Schule der Anfänger im Violinspiel. (Vor 1844.)

Wöhning, Elementar-Violinschule, zunächst für Präparandenanstalten &c. (1879.)

Woldemar, Grande Méthode de Violon. (1750—1816.)

Wolgast, Th. A., Praktische Violinschule für die ersten Anfänger nach einer zweckmäßigen Methode. (1860.)

Wranitzky, Anton, Méthode de Violon. (1761—1819.)

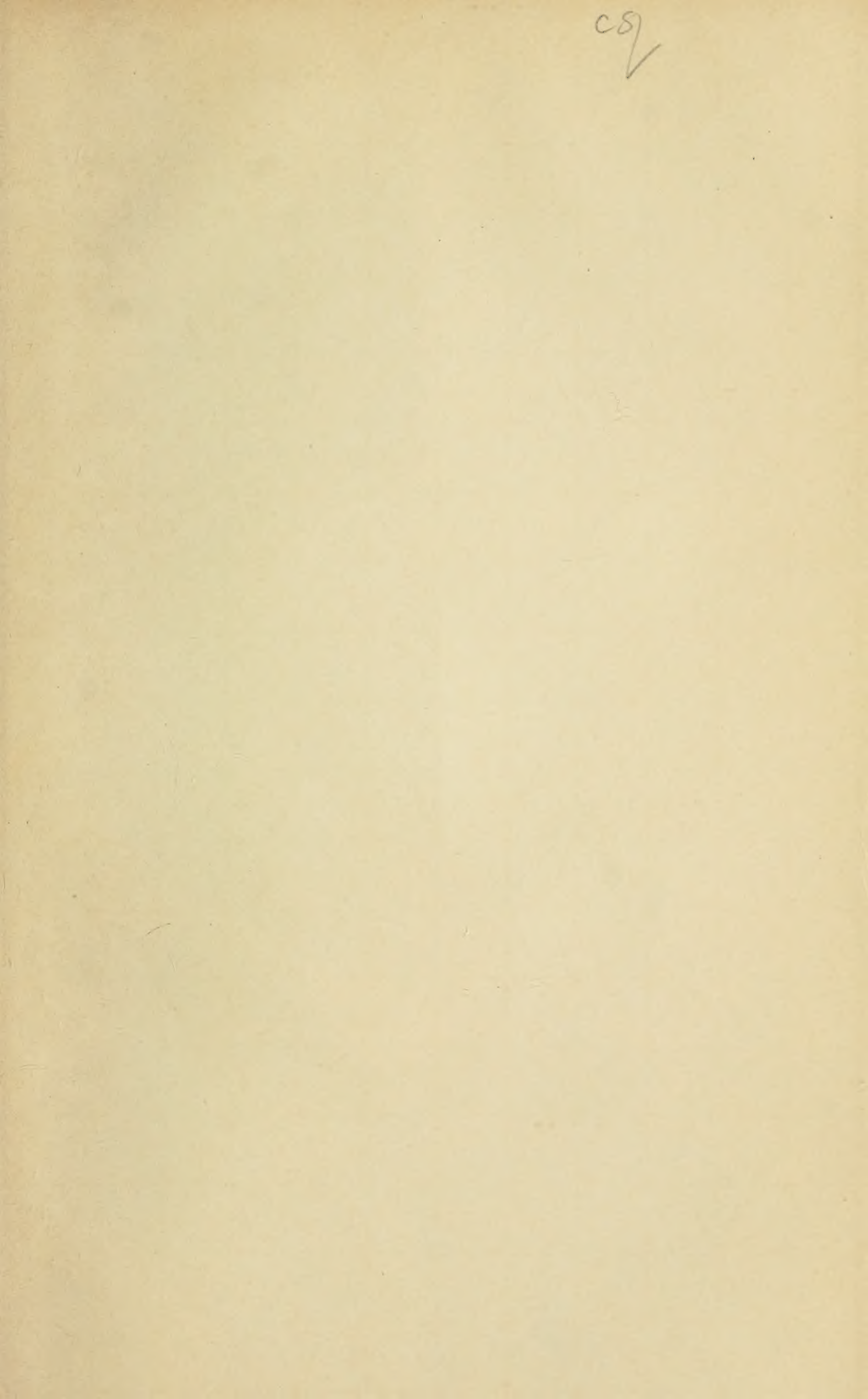
Wranitzky, Paul, Violinfondament, oder kurzgefaßte Violinschule. (1756 bis 1808.)

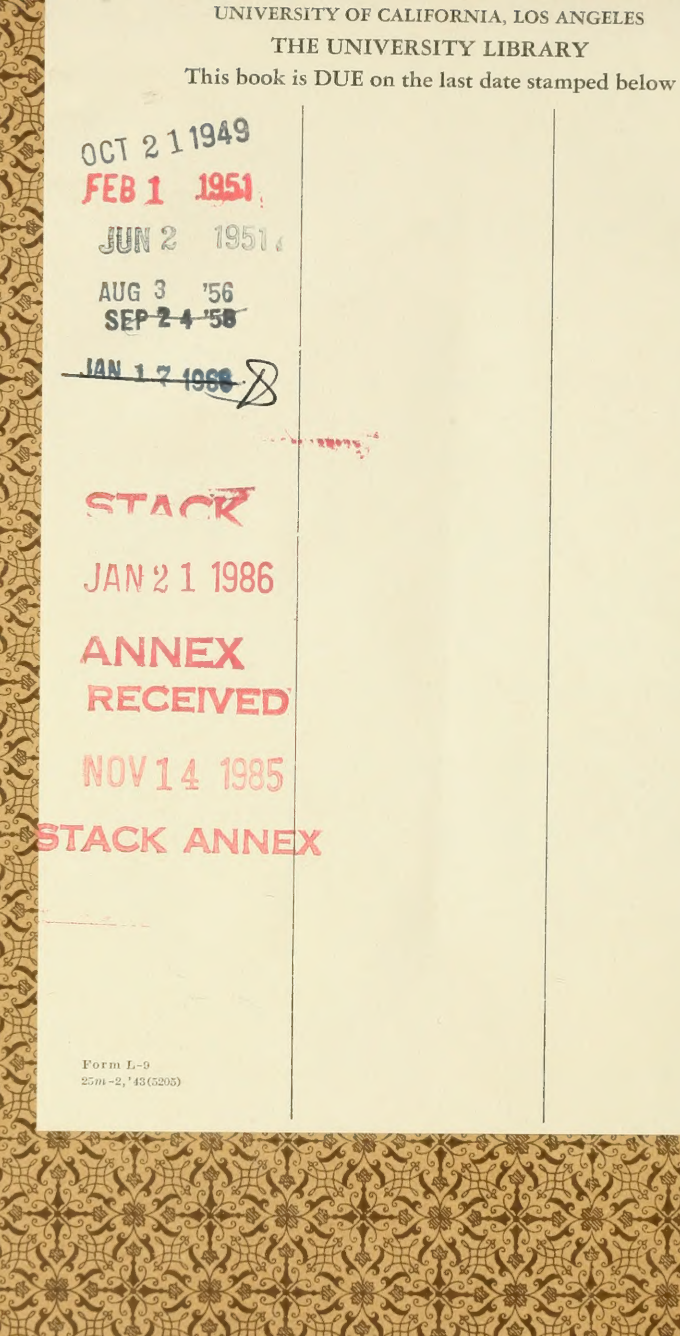
Zannetti, G., Jl Scholare di G. Zannetti per imparare a suonare di Violino ed altri stromenti. (1645.) (?)

Zimmer, Fr., Praktische Violinschule für Seminarpräparanden und Seminaristen. (1879.)

Zimmermann, C. F. A., Praktische Violinschule, 1. Aufl. vor 1844; zweite verbesserte und von Franz Schubert vollendete Ausgabe. (Vor 1851.)

Namen- und Sachregister.






ML
850 Wasielewski -
W28v Die violine und
1893 ihre meister.
Music
Library
OCT 21 1949
FEB 1 1951
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 143 256 6
Music
Library
ML
850
W28v
1893

